# НА ДОВГІЙ НИВІ ПРАЦІ ТА ВЕЛИКОГО ТВОРЧОГО ДОЖИНКУ

## (До ювілею Олега Купчинського)

*Мають свої ювілеї особистості, інституції, а також видання, і ці ювілеї інколи бувають взаємопов'язаними. Наголошенням взаємної залежности саме цих трьох компонент творчости в Науковому товаристві ім. Шевченка хочу почати своє переднє слово до цього тому Записок Наукового товариства ім. Шевченка, видання якого приурочено до 70-літнього ювілею дійсного члена НТШ, наукового секретаря Товариства в Україні та редактора Записок НТШ Олега Купчинського.*

*Справді, так якось небуденно склалося, що сучасна часова смуга особливим чином пов'язана із серією ювілеїв у НТШ. Зовсім недавно, бо щойно у грудні 2003 року українська наукова спільнота — і в Україні, і в діаспорі — відзначала ювілей — 130-ліття Наукового товариства ім. Шевченка — громадської інституції, яка упродовж багатьох десятиліть була, власне кажучи, національною академією наук, заклала основи наукового українознавства. Нині ми на порозі ще одного, також справді знакового ювілею Товариства. Цього року минає 15 літ від часу відновлення діяльности Наукового товариства ім. Шевченка в Україні, і цю віху вже зафіксувала 15-та з черги (отже, по-своєму теж ювілейна) місячної тривалости щорічна наукова сесія НТШ. Не можу не згадати у цій вступній статті й наближення, на нашу думку, надзвичайного, великого ювілею української культури та народознавства, яким буде вихід (віримо — вже незабаром) 250-го тому Записок Наукового товариства ім. Шевченка. Започатковані у такому вже далекому 1892 році, Записки НТШ стали за час окремішнього інтелектуального розвитку українства, без перебільшення, найпрестижнішим виданням української гуманітаристики, яке не має аналогів.*

*Разом з Науковим товариством ім. Шевченка це видання, як відомо, пройшло складний шлях. По яскравій добі розквіту (насамперед за Михайла Грушевського, який був редактором 110 томів Записок НТШ) настала смуга спаду (зокрема, у час польської окупації Галичини), а згодом — цілковитої заборони російсько-більшовицьким режимом. Нове життя видання почалося з відродженням у діаспорі Товариства — спершу в Європі, а далі — у США, Канаді, Австралії і, нарешті, в незалежній Україні. Саме в Україні, у Львові, за сучасних непростих умов*

*діяльности ми відзначили вихід 25 (загальне число — 245 томів) фоліянтів Записок НТШ*[1].

*Власне у контексті наших здобутків на нинішньому, „відродженецькому“ етапі розвитку Товариства в Україні варто поглянути на діяльність нашого Ювіляра — Олега Купчинського, окреслити його особливу роль у відновленні та функціонуванні сучасного НТШ в Україні. Як людина, що ось уже п'ятнадцять років пліч-о-пліч працює з Олегом Купчинським, дозволю собі поділитися міркуваннями, хай несистемними, хаотичними, про Ювіляра та його чин.*

*У пам'яті насамперед зринають п'ятнадцятилітньої давности дні, коли ми у Львові в складний, переломний час літа 1989-го, ще під „недремним оком“ обкому, а отже, і служб КДБ гуртували ініціаторів відродження НТШ.*

*При цьому йшлося не про декларації, які у той час стрясали усілякі збори та мітинґи, а про реальні науково-організаційні, наукові та видавничі зусилля у справі відродження славетної інституції, покликаної набути статусу академічної установи виразно національного спрямування. Йшлося, отже, про згуртування ядра лідерів, зокрема, про керівників секцій, комісій, учених, які мали стати своєрідною номенклатурою НТШ. Я вже й не пригадую, хто перший тоді у дискусіях сказав, що коли йдеться про обов'язки наукового секретаря НТШ,— а ця посада у Товаристві в усі часи була провідною і дуже відповідальною,— то вони до снаги тільки Олегові Купчинському. Вибір був зроблений, і цей вибір виявився унікально слушним та щасливим.*

*Як мені здається, є очевидним, що Наукове товариство ім. Шевченка за п'ятнадцять років праці в новій Україні досягло істотних результатів у своєму розвитку. Нині здобутки пов'язані зі створенням організаційної інфраструктури — секцій і комісій, територіальних осередків, з впровадження нових форм діяльности, таких, як семінари, щорічні загальні наукові сесії, і, певна річ, з реалізацією видавничих проектів Товариства. Власне, видавничі проекти, без сумніву, головний підсумок розвитку Товариства, саме вони фіксують результати інтелектуальної творчости у певних наукових дисциплінах, позаяк відомо: тільки scripta manet*[2]*. Олегові Купчинському належить розробка перспективного плану видань НТШ, видавничої структури Товариства, з якою наукову громадськість ознайомлено 1991 року.*

*Олег Купчинський упродовж усіх цих років був редактором численних збірників праць, пов'язаних з різними науковими конференціями, тематичних видань Товариства. Проте треба особливо відзначити його внесок у відродження серійних видань НТШ і появу нових серій. Відновлюючи діяльність Товариства, ми чітко усвідомлювали, що повноцінне функціонування НТШ неможливе без відродження його головного видання — Записок НТШ, причому йшлося не про продукування таких собі паліативів у вигляді конференційних збірників та індивідуальних моно-*

---

[1] 25 томів Записок Наукового товариства імені Шевченка у відновленому в Україні Товаристві 1990—2003. Бібліографічний покажчик. Томи CCXXI—CCXLV / Уклад. В. Майхер, ред. О. Купчинський.— Львів, 2003.— 112 с.

[2] Каталог видань Наукового товариства ім. Шевченка в Україні 1989—2003 / Уклад. І. Мельничук, ред. і автор вступ. статті О. Романів.— Львів, 2003.— 46 с.



Олег Купчинський за робочим столом у НТШ. *2003 р.*

*графій, що було характерним для видань, які під логотипом Записок НТШ виходили в діаспорі. Олег Купчинський чи не найкраще серед нас усвідомлював характер та концепцію видання, що мало успадкувати засади класичних Записок НТШ, і вже на самому початку нашої праці розпочав його підготовку. В підсумку на переломі 1990—1991 років з'явився перший (датований 1990 роком, загальна нумерація — 221) том „Записки НТШ. Праці Філологічної секції" — збірник, що налічував понад 380 сторінок. Упродовж 1991 року опрацьовано наступний, другий том (порядковий номер 222), збирались матеріали до третього (223) тому. Дуже важливе, а навіть історичне значення для долі цього видання мала надзвичайна сесія Головної Ради НТШ у серпні 1992 року у Львові з участю провідних діячів усіх діаспорних НТШ і України, на якому, оцінивши наші перші кроки в напрямку відновлення Товариства і його видань, Головна Рада ухвалила перенести підготовку і видання Записок НТШ у матірне Товариство, до Львова, а редагування доручити Олегові Купчинському, який виявлену йому довіру підтвердив підготовкою двох перших томів львівських післявоєнних Записок НТШ.*

*Сьогодні, підсумовуючи зроблене, ми у цьому, вже 26-му з черги томі Записок НТШ можемо однозначно ствердити, що праця над цим виданням перевершила тодішні сподівання. Поява Записок, без сумніву, належить до найбільших науково-видавничих здобутків Наукового товариства ім. Шевченка кінця XX — початку XXI ст. Щорічно з гідною подиву ритмічністю з'являються два томи Записок НТШ загальним обсягом близько півтори тисячі сторінок, що набагато перевищує річний аркушат Записок у час, коли їх редагував М. Грушевський (тоді Записки НТШ виходили як двомісячник обсягом близько 150 сторінок у випуску)*.*

*Варто призадуматися над причинами науково-видавничого успіху, який знаменують сучасні Записки НТШ. Він, на моє переконання, пов'язаний передусім з діяльністю Олега Купчинського як редактора цього репрезентативного видання.*

*Олег Купчинський відзначається дивовижним умінням добирати автуру, а також комплектувати матеріали й опрацьовувати їх (а часто — і доопрацьовувати). Тим часом, мусимо визнати, сьогодні ситуація з „якісною" автурою набагато складніша, як у часи того ж таки Грушевського, коли в чільних комісіях Товариства плідно працювали семінари, що пропонували десятки і десятки розвідок, для яких чи не єдиним престижним українським виданням були Записки НТШ. Нині маємо в Україні численні університети, інститути,*

---

* Значно пізніше, коли уже встановилася тісна співпраця львів'ян з представниками діаспорних НТШ, дехто з них — учасників сесії Головної Ради у 1992 році — признався нам, керівникам НТШ у Львові, що рішення про передачу до Львова найсокровеннішої видавничої серії Записки НТШ довго виношувалося і далося їм тоді нелегко. Перш ніж прийняти таке рішення, вони гостро дискутували між собою, чи можна передавати таку відповідальну справу у непевні руки незнаних їм осіб з постсовєтського Львова. Цю дискусію рішуче припинив тодішній президент Головної Ради НТШ і голова НТШ в Америці Ярослав Падох, який висловив цілковиту довіру своїм новим колегам у Львові, зокрема Олегові Купчинському.

*академічні інституції, які формують свої збірники, видають часописи. Та є ще одна, радше драматична обставина. Сьогодні редакторові навіть найпрестижнішого гуманітарного українознавчого видання, яким є Записки НТШ, доводиться працювати в умовах, коли гостро бракує відповідальної наукової автури та концептуальних праць, опертих на нових джерелах. І за таких умов редактор Олег Купчинський будує справді успішні концепти гуманітарних збірників, заповнюючи новими статтями і працями прогалини та неосвоєні ніші в ділянках філології, мистецтвознавства, театрального мистецтва, музикознавства, архітектури та містобудування, допоміжних історичних дисциплін. Олег Купчинський, як на мене, має просто феноменальне відчуття потенційного автора. Його знахідки часто неочікувані, почерпнуті із зовсім несподіваних джерел. Інколи це ще тільки сирі заготовки, які редактор, уміло відшліфувавши, вмонтовує у том, з яких мало не кожний у його руках перетворюється на monumentum humanisticum.*

*Очевидно, що цього надзвичайного редакторського хисту було б замало, якби він не підкріплювався гідною подиву працездатністю Олега Купчинського. Щоденній кропіткій безкорисній праці, без свят і вихідних він віддається цілком, не відволікаючись на інші сфери, занедбуючи часом свої наукові зацікавлення. Діяльність у НТШ, зокрема робота над Записками НТШ, упродовж усіх цих років є суттю його життя, його інтелектуальної екзистенції. Невсипущість Олега Купчинського передається колегам — його помічникам з Видавничоредакційного відділу.*

*Потенціал ученого та його професіоналізм неминуче пов'язані з його життєвим досвідом та творчою біографією. З цього погляду заслуговує на увагу стисла характеристика життєвого шляху та наукової творчости Ювіляра.*

*Олег Купчинський народився 18 травня 1934 року в селі Сороцькому на Теребовлянщині в родині священика. Навчався у Скалатській середній школі, далі — у Львівському університеті ім. І. Франка, де у 1958 р. закінчив філологічний факультет (українське відділення). В умовах радянської дійсности „буржуазно-націоналістичний родовід“ та священиче походження створювали молодому випускникові університету, зорієнтованому на наукову діяльність, значні професійні складнощі та проблеми. На початку він тимчасово працював у Львівському облкниготорзі, в оперному театрі та Ізокомбінаті, далі — у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника. З 1960 по 1978 р. О. Купчинський — працівник Центрального державного історичного архіву УРСР у Львові. Власне тут він пройшов велику школу дослідної праці, це був його другий університет. В архіві Олег Купчинський сформувався як історик. У 1974 році він здобув ступінь кандидата філологічних наук. З 1978 р.— працівник Інституту суспільних наук АН УРСР у Львові. На Установчих зборах НТШ 21 жовтня 1989 року його обрано науковим секретарем НТШ у Львові, а також головою Комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. Від часу відновлення Товариства в Україні і до сьогодні Олег Купчинський очолює редакційну працю над переважною частиною видань НТШ.*

*Олег Купчинський — автор понад 400 наукових, науково-популярних та редакторських праць.*

*Наукова діяльність Олега Купчинського проектується головно на дві ділянки — філологію та історію, зокрема спеціальні історичні дисципліни. У колі його наукових зацікавлень пріоритетною є проблематика, пов'язана з дослідженнями ономастики та історії української мови; архівознавства та історії різних установ; джерелознавства, археографії та інших спеціальних історичних дисциплін; історії науки та історіографії, бібліографістики відомих і маловідомих особистостей української науки та культури.*

*У ранній період наукової творчости Ювіляра значне місце посідає* ***ономастика.*** *В основу його тодішніх досліджень покладено порівняльний мовознавчий аналіз назв населених пунктів, опертий на пам'ятки писемности. Це, зокрема, статті „Про походження окремих патронімічних назв Прикарпаття XIV—XVII ст.“ (1966)*, „Двочленні географічні назви України на *-jъ. Матеріали до українського топонімічного словника“ (1970), „Реконструкції східнослов'янських композитних імен на базі твірних основ ойконімів на *-itji“ (1978).*

*Паралельно Олег Купчинський працює над* ***етимологією*** *окремих топонімів.*

*У більшості праць Олега Купчинського, присвячених мовознавчій проблематиці, простежується використання інструментарію мовознавчого аналізу для ширших мовних й історичних узагальнень. Для вченого пріоритетною тут є історична географія заселення.*

*Пов'язання мовних й історичних явищ в одне ціле чи не найбільш переконливо засвідчене у монографії „Найдавніші слов'янські топоніми України як джерело історико-географічних досліджень“ (1981).*

*Водночас ученому належать спеціальні дослідження з питань* ***історії мови:*** *„Українська церква і питання української (руської) народнорозмовної мови у другій половині XVI—XVII століть“ (1997). О. Купчинський досліджує також окремі пам'ятки писемности, наприклад, мову „Казання“ Мелетія Смотрицького на похорон отця Леонтія Карповича 2 листопада 1620 року“ (2003).*

*Нарівні з дослідженням питань ономастики, проблематики поєднання ономастичних даних і даних історичної географії у колі дослідницьких зацікавлень О. Купчинського перебувають спеціальні історичні дисципліни, зокрема* ***джерелознавство.*** *Його дослідження тісно пов'язані з архівознавством і, власне, будуються на актових і документальних джерелах (передусім середньовіччя) як основному об'єкті цієї дисципліни. У дослідженні джерел учений завжди дотримується засади критичного аналізу, з'ясовуючи насамперед різні їх ознаки у видовому плані й з погляду семантики, зосереджуючись також на історії та походженні тексту джерела, на з'ясуванні його автентичности. Серед джерелознавчих праць О. Купчинського варто згадати розвідки „Рукопись неопределенного содержания“ (1984), „Забута гра-*

---

* Сьогоднішній видавничий стан Записок НТШ тим більше не можна порівнювати зі станом 30-х років минулого століття, коли навіть менші за обсягом томи виходили з інтервалом один том у два роки.

*мота Костянтина-Василя Острозького для села Мала Тухля" (1995), „Забуті та невідомі староукраїнські грамоти XIV — першої половини XV ст." (1995).*

*Деякі праці з цього ряду, як, приміром, „Нерозв'язані проблеми актового джерелознавства галицько-волинських земель XIII—XIV ст." (2001), мають теоретичні засновки, вказують на завдання вітчизняного джерелознавства. Почасти йдеться про це й у праці „Із спостережень над розвитком документа та діяльністю князівської канцелярії галицько-волинських земель XIII — першої половини XIV ст." (1996). На цій проблематиці зосереджено увагу в історіографічних оглядах ученого, як-от: „Дослідження і публікація грамот Галицько-Волинського князівства у XVIII — першій половині XIX ст." (1982), „Біля джерел творчості „Руської Трійці" (1986).*

*Чимало наукових досліджень О. Купчинського присвячено* ***архівознавству.*** *З-понад 50 його робіт з ділянки теоретичного і прикладного архівознавства заслуговують на увагу насамперед такі, як „Методика наукового описання давніх документів" (1972); „Про описання і каталогізацію картографічних творів" (1971); „Про підготовку Каталога судово-адміністративних фондів України" (1976). Істотно доповнює цей перелік розвідка історіографічного характеру „До історії створення науково-довідкового апарату до фондів судово-адміністративних установ України XV—XVIII ст." (1976). До цього ряду належить праця „Розшифрування ранніх фотодокументів та їх описання в архівах і бібліотеках" (1978).*

*Олег Купчинський підготував і видав (у співавторстві) перший великий „Каталог пергаментних документів ЦДІА УРСР у Львові. 1233—1799" (1972.— 676 с.). Поява цього видання стала подією в українській архівістиці.*

*Важлива складова наукового доробку Ювіляра —* ***історія середньовічних і сучасних установ.*** *Він присвячує низку своїх праць історії судово-адміністративних установ, зокрема ґродських і земських судів, міських маґістратів. На окрему увагу заслуговує розвідка „Земські та гродські судово-адміністративні документальні фонди Львова" (1998.— 99 с.). У деяких статтях подано відомості, що дають змогу простежити розвиток Українського вільного університету, Наукового товариства ім. Шевченка.*

*Вичерпно і цілісно у творчості О. Купчинського репрезентована* ***археографія.*** *Треба наголосити на особливому ставленні вченого до цієї дисципліни. Варто згадати, що дослідник є співупорядником 16 збірників документів і матеріалів, присвячених різним історичним подіям, установам і особам. Археографія тісно пов'язана зі згаданою його редакторською працею над виданнями НТШ. Через брак місця не подаю переліку збірників, відзначу тільки уміщення в них багатьох до того часу не відомих матеріалів (під цим оглядом заслуговують на увагу збірники „Гайдамацький рух на Україні у XVIII ст." (1970), „Леся Українка. Документи і матеріали. 1871—1970" (1971), „Класова боротьба селян Східної Галичини в 1772—1849 рр. Документи і матеріали" (1974), „Русалка Дністрова". Документи і матеріали" (1989), „Михайло Драгоманов. Документи і матеріали. 1841—1994" (2001). Особливо варто відзна-*

*чити збірник „Акти села Одрехови". У нього ввійшли оригінальні, писані українською мовою, документи сільського громадського уряду на Лемківщині, починаючи з 1570-х років (1970).*

*Окрема сторінка у дослідженнях О. Купчинського присвячена питанням* ***дипломатики, історичної хронології і картографії****. У працях з дипломатики найчастіше звернено увагу на форму актових і документальних джерел, автентичність, час їх складання тощо. Прикладом є розвідки: „До питання про характеристику формуляра рукописних документів середньовіччя" (1974); „Розвиток галицько-волинського документа в контексті міжслов'янських зв'язків XII—XIV ст." (1983). У цих працях остаточно апробовано термінологію поділу класичного документа. Зауважимо, що аналіз документів з погляду дипломатики дано чи не в кожній праці вченого про писемні пам'ятки.*

*Працює О. Купчинський і над* ***бібліографією****. Свідченням цього є не лише завжди ґрунтовне використання літератури у власних працях, але й підготовка книжкових бібліографій, одна з них — „Матеріали до бібліографії праць Ярослава Падоха" (2001). Бібліографія зазвичай є складовою частиною оглядів ученого, таких, як „Науково-організаційна та видавнича діяльність Українського Вільного Університету. 1921—1991" (1998); „Просценіум" — новий великий театрознавчий журнал у Львові № 1 (2001) — № 6 (2003)" (2003). Бібліографію в дослідника часто подано у формі додатків до нарисів про різних діячів науки і культури: „В'ячеслав Сенютович-Бережний — історик і дослідник спеціальних історичних дисциплін. Матеріали до бібліографії праць" (2000); „Ян Янів (Janów) — польський дослідник української літератури та мови (З додатком бібліографії важливіших праць з українознавства)" (2003).*

*У ключі джерелознавчого аналізу О. Купчинський вивчає деякі проблеми* ***літературознавства*** *(праці про Т. Шевченка, І. Франка, В. Стефаника, Лесю Українку, Марка Черемшину та ін.),* ***етнографії****, частково* ***фольклористики****. Подекуди зосереджує свою увагу на аналізі* ***мистецтвознавчої*** *тематики.*

*Частина праць О. Купчинського належить до сфери* ***біографістики****. Чимало їх присвячено забутим іменам у нашій культурі. Дослідник пише про Олександра Барвінського, Модеста Гриневецького, Миколу Кулицького, Романа-Степана Луканя, Миколу Мельника, Івана Огієнка, В'ячеслава Сенютовича-Бережного, Яна Янова та багатьох інших. Окремі постаті розглядаються у контексті опрацювання ними спеціальної тематики, наприклад: „З історіографії ранньої історії України Олександра Домбровського" (1998); „Авґуст Бєловський і Іван Вагилевич: наукові контакти та співпраця" (1999), „Йосип Сліпий про Берестейську унію та її роль в історії української церкви і народу" (2000); „Михайло Тершаковець — дослідник „Слова о полку Ігоревім", та інших історичних пам'яток писемності X—XIII століть" (2000). Докладні бібліографічні відомості, зокрема про українських мовознавців, подано у примітках О. Купчинського до збірки „Листування українських славістів з Францом Міклошичем" (1993).*

*Олег Купчинський пройшов значний творчий шлях ученого, редактора, реалізатора важливих наукових і видавничих проектів, пов'язаних з розбудовою української гуманітаристики, найкращі риси якої репрезентовано Науковим товариством ім. Шевченка. Саме він сьогодні виступає у Товаристві речником і талановитим виразником цієї доброї традиції. Учений нерідко є ініціатором багатьох починань, дає ключ до нових осягів сучасної української національно заанґажованої науки.*

*Побажаймо ж йому нових творчих звершень та здійснення усіх наукових та видавничих проектів, пов'язаних як з його особистими дослідницькими зацікавленнями, так і із задумами Наукового товариства ім. Шевченка загалом. Pro bono publico et pro bono patriae!*

*Олег РОМАНІВ,*

*голова НТШ в Україні,*
*член-кореспондент НАН України*

# ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ТА СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Назар ФЕДОРАК*

## УКРАЇНСЬКА ЛІТОПИСНА ТРАДИЦІЯ І ПІВНІЧНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Ірландські скели й ісландські саги в історії світової літератури європейського Середньовіччя давно стоять поряд. Факт їх сусідства (в культурно-історичному, тематичному, формальному, навіть географічному планах) незаперечний для літературознавців. Уже сама назва текстів ірландського епосу — скели („scel" — „повість", „історія"[1]) — найчастіше заміняється словом скандинавського походження „саги", ще більше споріднюючи ці пам'ятки у свідомості дослідника та читача. Насправді ж більшість давньоісландських саг написана у XIII ст.— після того, як на початку XII ст. в Ісландії з'явилася повноцінна писемність[2]. Тим часом написання основних ірландських скел „може вважатися закінченим уже до X століття"[3]. Цим засвідчується, по-перше, значна різниця у способі зображення подій у скелах і сагах, по-друге, майже цілковита самостійність і самобутність пам'яток обох літератур, бо, хоча „поряд із давньою, основною формою прозової саги [в Ірландії.— *Н. Ф.*] з X століття під скандинавським впливом виникають на ті самі сюжети короткі пісні-балади, які дожили до наших днів"[4], усе ж основа прозових текстів закладена в Ірландії давньою місцевою традицією.

Одним із найважливіших чинників розвитку як ірландської, так й ісландської сагової літератури було запровадження християнства на цих островах. Велике значення має не лише дата цього запровадження, але й те, в який спосіб воно було здійснене та які його суспільні наслідки. Святий Патрік офіційно ввів християнство в Ірландії у V ст.[5], тобто більш як 500 років до того, коли християнство прийняли ісландці (в 1000 р.)[6]. 561 р. загинув ірландський король Діармайд, „і відтоді ми не знаємо про жодного короля Ірландії — язичника"[7]. На той час у всіх п'яти областях Ірландії (Ульстері, Коннахті, Лейнстері, Східному Мунстері та Західному

[1] Шкунаев С. В. Герои и хранители ирландских преданий // Предания и мифы средневековой Ирландии.— Москва, 1991.— С. 5.

[2] Стеблин-Каменский М. Исландские саги // Исландские саги. Ирландский эпос.— Москва, 1973.— С. 9.

[3] Смирнов А. А. Древнеирландский эпос // Там само.— С. 551.

[4] Там само.— С. 549.

[5] Шкунаев С. В. Герои...— С. 7.

[6] Стеблин-Каменский М. Исландские саги.— С. 8.

[7] Шкунаев С. В. Герои...— С. 9.

Мунстері)[8] офіційну державну та військову владу мали королі, духовну (культову) — друїди та культурну — філіди. З прийняттям християнства, коли дедалі помітнішу роль почали відігравати ченці та духовенство, частина друїдів прийняли нову віру і стали священиками (кліриками), „інша частина, міцно прив'язана до старої віри, перетворилася на народних знахарів і чаклунів"[9]. У зв'язку з цим провідне місце у формуванні суспільної думки країни на деякий час посіли філіди: „Саме в середовищі філідів і в тій придворній атмосфері, в якій вони жили, слід шукати зародження ірландських саг"[10]. Як видно з текстів самих скел, зокрема зі скели „Видіння Мак Кон Ґлінне", „філіди були не тільки поетами, зберігачами сакральної та історичної традиції, але і провидцями, наділеними величезною владою в суспільстві. Так звана „сатира" філіда, або, інакше кажучи, пісня хули, могла буквально порушити суспільне становище особи, проти котрої була спрямована, не виключаючи й осіб королівського походження"[11]. Філіди, котрі, крім усього, організували систему шкіл поетичного та магічного мистецтва, випускники яких поповнювали лави бардів — іншої поважаної верстви суспільства,— згодом самі були витіснені бардами з чільного становища в літературній царині. Цікаво, що зникнення філідів як стану збіглося з початком завойовницьких походів на Ірландію рицарів-норманів[12] — походів, із якими пов'язана найінтенсивніша експансія у скели скандинавських сагових мотивів і тем. Таким чином, основний період створення скел в Ірландії, яка прийняла християнство у V ст.,— це VI—X століття.

Серед ісландських саг виразніше, ніж серед ірландських скел, виділяється кілька груп творів, пов'язаних тематикою, специфікою світобачення та часом написання. Нас у зв'язку зі з'ясуванням проблем історизму найбільше цікавитимуть так звані родові саги („саги про ісландців") і цикл пізніших „королівських саг", які за особливостями художности й авторського самоусвідомлення протиставляються так званим брехливим сагам і „сагам про давноминулі часи"[13]. Останні вже до кінця XIII ст. перевершили за популярністю саги двох перших груп[14]. Тобто дати, які нас цікавлять, в Ісландії такі: прийняття християнства — 1000 рік, записи „родових" і „королівських" саг належать до так званого віку саг (X—XI ст.)[15], а їх писемна „християнізація" — до XII ст., коли, зокрема, були створені такі „королівські" саги, як „Гнила Шкіра" (охоплює період історії Норвегії від 1035 до 1177 р.) та „Гарна Шкіра" (від IX ст. до 1177 р.)[16].

Вплив давньоскандинавської літератури на „Повѣсть времѣнныхъ лѣтъ" (Початковий літопис) найбільш повно обґрунтував, виявивши „загальні місця", переспіви та запозичені (спільні) сюжети саг і літописних

---

[8] Смирнов А. А. Древнеирландский эпос.— С. 553.

[9] Там само.— С. 559.

[10] Там само.

[11] Шкунаев С. В. Герои...— С. 15.

[12] Там само.— С. 27.

[13] Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература.— Москва, 1979.— С. 96—129.

[14] Там само.— С. 129.

[15] Стеблин-Каменский М. Исландские саги.— С. 17.

[16] Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература.— С. 131.

оповідань, Іван Франко у „Студіях над найдавнішим Київським літописом“ та інших працях, як-от „Смерть Олега і староісландська сага про фатального коня“, „Вступна частъ літопису по обох редакціях“, „Найстарші традиції Київської землі“, „Літописна основа „Слова о полку Игоревѣ“. У „Студіях...“ І. Франко виокремлює чотири групи „численних і різнорідних писань [...] хронологічно уставлені одна за другою“[17] в Початковому літописі. До першої групи належать, зокрема, оповідання, „взяті чи то з усної традиції українського люду, чи то з династичної традиції південноруських князів та бояр, переважно скандінавського походження“[18] (йдеться про події 852—972 літописних років). Окрім того, в „Історії української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського“ І. Франко, розглядаючи „уступи Початкового літопису“, зазначає про деякі з них таке: „[...] покликання варягів [...] уривок якоїсь норманської саги про трьох братів, запрошених у чужий край на царство.., похід Олега на Київ і вбійство Аскольда і Діра, локальні саги для пояснення назв могил Аскольдової і Дірової.., похід Олега на Константинополь, уривок скандінавської саги про флот на колесах.., смерть Олега — скандінавська сага.., болгарська війна і смерть Святослава — переповід саги, а не історія“[19]. Отже, для І. Франка було зрозуміло, що і саги, і літописні оповідання не є адекватним відтворенням історичних фактів.

Компілятивний характер Початкового літопису, його сюжетно фраґментарна та хронологічно різнопланова композиція дають підстави для висновку, що події, подані в ньому (не говоримо, звичайно, про переказ Святого Письма й апокрифів), фіксувались і до хрещення Руси в 988 р., і у час засвоєння християнських цінностей, і після їх адаптації на давньоукраїнському ґрунті. Кажучи ж про точні дати, особливу увагу слід звернути на 1116 р., коли маса різноманітних переказів і писемних уривків була скомпонована „у вигляді цілого зводу ігуменом [Видубицького монастиря.— *Н. Ф.*] Сильвестром“[20]. Бачимо, що й у Русі між часом хрещення та часом повноцінного постання — в нашому випадку — комплексу літописних оповідань минуло трохи більше як сто років. Порівнюючи дати з історії Ірландії та Ісландії, дістаємо, так би мовити, хронологічні підстави для текстуального порівняння скел, саг і літописних оповідань, тим паче, що зв'язок скандинавської та давньоукраїнської писемної традиції — незаперечний, а після введення християнства в Ірландії „на континенті ірландці заснували безліч монастирів і пройшли чимало доріг, одна з яких привела місіонерів навіть до стародавнього Києва“[21]. Зрештою, як зазначає В. Тершаковець, „і археологічні [...] і язикові дані і дані з поля географічної ономастики [...] свідчать про довші зв'язки Кельтів з пізнішою українською територією та позволяють припускати, що [...] назви Дністра

[17] Франко І. Студії над найдавнішим Київським літописом // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 6.— С. 8.

[18] Там само.

[19] Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів...— К., 1983.— Т. 40.— С. 177.

[20] Костомаровъ Н. Преданія первоначальной русской лѣтописи // Вѣстникъ Европы.— Санкт-Петербург, 1873.— Т. 1.— Кн. 1.— С. 6.

[21] Шкунаев С. В. Герои...— С. 9.

та Дніпра [...] можуть мати кельтійське походження"[22], хоча ці прадавні зв'язки на час прийняття християнства кельтською Ірландією та слов'янською Руссю майже затерлися.

Так частково можна відповісти на питання про суспільні та культурні підстави для правомірности й доцільности порушеної проблеми — на питання історії: *коли?* Тепер слід відповідати на питання про обґрунтованість зіставлення сагової та літописної літератури з погляду народної традиції та психології і, перш за все, текстів, себто на питання філології: *як?*

* * *

Отож, до специфічної історичної середньовічної традиції більшою чи меншою мірою належать ісландські саги, ірландські скели й українські літописи (насамперед Початковий). Увесь рух образів і сюжетів у них відштовхується щоразу від певної точки, цілковито залежить від неї та систематично в ній конкретизується. Цією точкою мусить бути те, що становить основу жанру специфічного історичного середньовічного оповідання. Єдиний у нашому випадку спосіб дослідження — пошук самої *літературности* жанру, де насамперед може згодитися досвід теоретиків структуралізму: „Об'єктом структурної поетики є не літературний твір сам по собі: її цікавлять властивості того особливого типу висловлювань, яким є літературний текст [...] Будь-який твір розглядається відтак лише як реалізація певної значно абстрактнішої структури, причому тільки як одна з можливих її реалізацій. Саме в цьому сенсі структурна поетика цікавиться вже не реальними, а можливими літературними творами; іншими словами, її цікавить та абстрактна властивість, яка є прикметною ознакою літературного факту,— властивість літературности"[23].

Головне джерело постання тієї чи іншої пам'ятки — *історичний факт.* (Тут слід чітко розмежувати історію, яку в певній літературній формі подає, наприклад, літопис, і науку історію, що загрозливо для літературознавства тяжіє над вивченням літописної поетики.)

Історичні факти, себто вичленувані важливі моменти неперервного розвитку дійсности, перед тим як потрапити на художнє полотно літопису (візьмімо для ілюстрації саме цей, найближчий нам, жанр), зазнають, подібно до „чистої" барви на палітрі художника, різноманітних видозмін, пов'язаних зі смаком самого митця, стилем твору, який вони покликані сформувати, вимогами традиції та законами жанру, зрештою, образно кажучи, з власним „старінням", унаслідок чого яскраві фарби проймаються пастельними тонами, а інколи засихають і цілими мазками відпадають із писаної поколіннями картини. Подекуди ж літописець змушений мати справу з різноформатними та різноколірними шматками „історичної смальти", і те, як викласти змістовне зображення, в якій послідовності скомпонувати наявні історичні дані, залежить виключно від естетичних уподобань та інтелекту літописного письменника. Зрозуміло, отже, що як майже ніколи на полотні художника немає „чистих" фарб, так ніколи „го-

---

[22] Тершаковець В. Переказ про Кия, Щека і Хорива та їх сестру Либедь (Епізод із українсько-германських взаємин давньої доби) // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. Хрестоматія.— Львів, 2002.— Т. 1.— С. 38.

[23] Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: „За" и „против".— Москва, 1975.— С. 41.

лий" історичний факт не може потрапити на сторінки літопису. Для зручности й лаконічности весь описаний вище процес письменницької роботи з історичним фактом назвемо *авторською історією* (бо ж людина, не обізнана з історією, не змогла б написати жодного літописного рядка).

Таким чином, поданий автором історичний факт потрапляє в літопис як елемент уже літературний. Адже є величезна різниця, приміром, між фактом загибелі князя Романа Мстиславича у битві з поляками і повідомленням про це на самому початку Галицько-Волинського літопису: „По смерті ж великого князя Романа, вікопомного самодержця усієї Русі, який одолів усі поганські народи, мудрістю ума додержуючи заповідей Божих, [...] Він-бо кинувся був на поганих, як той лев, сердитий же був, як та рись, і губив [їх], як той крокодил, і переходив землю їх, як той орел, а хоробрий був, як той тур, бо він ревно наслідував предка свого Мономаха..."[24] — це мистецька трансформація історичного факту у своєрідне, притаманне лише літописному жанру повідомлення. Кінцевий результат процесу „історичний факт" — „авторська історія" — той живий елемент тексту літопису, з яким упродовж століть зустрічається читач пам'ятки,— є визначальним компонентом жанрової структури. І його, на противагу історичному факту, варто назвати *історичною подією.* По суті, з огляду на міметичну природу будь-якого літописного твору, його текст, як зазначив би Фердінанд де Соссюр, виступає своєрідним означником певного реального історичного означуваного[25], але тут годі говорити про якусь формо-змістову єдність історії та літопису.

Цей трикутник („історичний факт" — „авторська історія" — „історична подія"), а також специфічні стиль і композиція літописних творів майже повністю структурують літопис як жанр художньої літератури. Для класичних студій над тією чи іншою пам'яткою (з'ясування часу, місця, авторства написання окремих частин літопису чи цілих творів; виявлення різноманітних впливів і запозичень; констатування гарних фольклорних і белетристичних епізодів тощо) цей каркас цілком достатній. Зрештою, ним і послуговувалися, хоч і не виокремлюючи його складових частин і зв'язків між ними, представники більшости літературознавчих шкіл XIX — початку XX ст. Ідеться про „класичні" літературознавчі студії в зіставленні їх зі сучасними, за Я. Славінським, принципами дослідження поетики, яку „не можна описувати в категоріях, що не стосуються чи то матеріалу поезії (мова), чи то певної системи правил (стиль); жодні твердження, що стосуються процесу творення (особливо його психологічного аспекту), аж ніяк не пояснюють механізму цього процесу; дослідження літератури не повинне супроводжуватися якісними оцінками, зовнішніми щодо певної літературної системи"[26].

Схематично текст будь-якого літопису — це послідовність історичних подій (у їх підґрунті, як уже було показано, історичний факт і авторська історія). Хронологічний принцип композиції притаманний літопису як жанру. Є деякі суто літописні штампи, пов'язані, наприклад, із вимогою створення суворої та чіткої часово-епізодичної картини дійсности. Насам-

---

[24] Галицько-Волинський літопис.— Львів, 1994.— С. 6.

[25] Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.— Львів, 1996.— С. 606.

[26] Славиньский Я. К теории поэтического языка // Структурализм...— С. 261.

перед, це неодмінна присутність датування дібраних для написання подій. І хоч, приміром, М. Грушевський переконливо довів помилковість датування Галицько-Волинського літопису (неузгодженість історичних подій із часом історичних фактів)[27], ця частина праці вченого нічого не додала до справи дослідження поетики пам'ятки. Іншою сполучною ланкою творів літописної традиції в цьому сенсі є притаманні вже монументальному стилю XI ст. прагнення самих авторів літописів будь-що дотримуватися лінійности часу, така собі містифікація послідовности. Як пише стосовно Початкового літопису Д. Чижевський, „окремі елементи викладу просто йдуть один за одним (типові збочення в тексті з кінцевою формулою „повернімось до попереднього")"[28]. Слід зазначити лише, що в подальших пам'ятках (починаючи від Галицько-Волинського літопису), історичні події яких теж ідуть одна за одною, такі й подібні формули вже не є „збоченням", це прикметний жанровий прийом.

Література ірландських скел, ісландських саг і давньоукраїнських літописних оповідань має головну спільну ознаку — рух від минулого, відштовхування від історичного факту, як би не інтепретувався та не видозмінювався цей факт у процесі переходу від архетипу історії до історичної події. Знаменно й те, що і в Ірландії, і в Ісландії, і на Русі основний запис творів історичної традиції (а властиво, їх кінцева редакція) належить до періоду, на одне-два століття віддаленого від дати прийняття християнства цими державами.

Зрозуміло, що література має завдячувати появу історичної події початкам „цивілізованого" письма, яке з'явилось у цих країнах рівночасно з християнством — системою поглядів, що заперечувала циклічний язичницький час, замкнутий у собі, й утверджувала час лінійний, із певною точкою відліку, позначеною конкретною точкою — народженням Христа. „Не йдеться вже про якусь „аватару" (інкарнацію), про регулярне повернення певного архетипу, навпаки — ідеться про конкретну історичну подію [...] Починаючи з певного моменту, з конкретної миті втілення, що прив'язана до певної дати, Європа відраховує час уздовж прямої, необоротної лінії [...] Історія стає чимось реальним, серйозним, бо ж повсякчас приносить непередбачуване"[29].

Важливо простежити, якою мірою відбулося засвоєння цього нового типу часоусвідомлення в досліджуваних літературах, який щабель досягнутого рівня історизму засвідчує матеріал саг, скел і літописних оповідань. Ознакою ступеня сприйняття лінійного часу є певний тип літочислення, наявний у творах тієї чи іншої традиції. Приміром, розвиток лінійного часу, поглиблення розуміння історичної події як ланки історичного ланцюга подій відбувається неперервно впродовж усієї літописної традиції. Фактично, кожен зі значних літописів княжої доби подає іншу стадію цього розвитку, в кожному з цих творів наявні у більшій чи меншій мірі залишки доісторичного мислення. Найбільше їх у „Повѣсти времѣнныхъ лѣтъ". Для прикладу, розповідь про викувані Аполлонієм Тіанським лики

---

[27] Грушевський М. Хронольоґія подій Галицько-волинської літописи // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1901.— Т. XLI.— Кн. III.— С. 1—72.

[28] Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму).— Тернопіль, 1994.— С. 74.

[29] Ружемон Д. де. Відкритий лист до європейців // Всесвіт.— 1994.— № 2.— С. 129—130.

святих (ідеологічне підґрунтя оповідання — християнське): одні зображення „відганяють четвероногих [і] птиць, які можуть вадити людям, другі ж — щоб удержувати потоки річок, які ринуть нестримно, а деякі інші стоять, щоб запобігати людській згубі і каліцтву“[30]. Зрозуміло, що всі ці перестороги зроблено від того, що очікується, від того, що повторюється методично, раз за разом, циклічно, й від чого можна захиститися найвищою для передісторичного часу силою проти стихій і випадків — фетишем. Йдеться про найсправжнісінький первісний фетишизм, ідеологічно заперечений, формально християнізований, але внутрішньо наявний у всьому, фетишизм, де „фіксуються не так самі речі (вони тут вічно переходять одна в іншу й вічно обмінюються своїми функціями, так що виявляються у своєму зовнішньому вигляді вельми нечіткими, розпливчастими та розмитими), як магічні властивості“[31]. І це тоді, коли зовні той же Початковий літопис залишає враження достовірної історичної праці, завдяки, перш за все, акцентованому літочисленню, яке ввів ігумен Сильвестр. Справді, „всі роки до прийняття християнства Володимиром мають дуже слабкий ступінь історичної достовірности, та і сам розбивач на роки, як видно, опинявся у безвиході і ставив перед подіями по кілька років разом, мовби даючи цим знати, що подія, яка після цього описувалася, повинна була відбутися близько наведених років“[32]. Система суворого літочислення розбивається ще і при зіставленні одного з її важливих компонентів із текстами „саг про ісландців“, у яких немає чіткої хронології. Ідеться про властивість художнього часу „стискатись“ у ланцюзі історичних подій саги чи літопису; оповідачі історії воліють „зупинити“ час, прокрутити кілька порожніх кадрів, аніж допустити „монтаж“ часу у творі середньовічної історичної традиції. Річ у тім, що і в літописних оповіданнях, і в „сагах про ісландців“ майже виключно „тільки порушення миру, тобто усобиці, усвідомлювалися темою для розповідання“[33]. А „якщо жодних подій не відбувалося, то в сазі про це іноді повідомляється у трафаретних висловах на кшталт „деякий час було спокійно“, „рік було спокійно“, „дві зими було спокійно, так що немає що розповісти“, „нічого не було, про що можна розповісти, під час їхнього перебування там“ тощо, але найчастіше взагалі нічого не говориться...“[34] Те саме бачимо й у Початковому літописі, де подекуди під датами кількох років не написано нічого, проте самі ці дати наявні.

Таким чином, історизм саги та літопису на змістовому рівні, власне кажучи, тотожний, хоча істотно різниться формально. Саме ця формальна відмінність, а також відчутна ідеологічна спрямованість літопису, чого немає в „сагах про ісландців“, дає підстави твердити, що у плані засвоєння історії як неперервного історичного фактажу та ступеня адекватности його реалізації в історичну подію літопис, сказати б, більш сучасний, аніж сага; лінійність хронотопного світогляду, відбита в ньому, менш фраґментарна, ніж час у різних „родових“ і „королівських“ сагах. Це, між іншим,

---

[30] Літопис Руський.— К., 1989.— С. 23.

[31] Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии.— Москва, 1957.— С. 36—37.

[32] Костомаровъ Н. Преданія...— Т. 1.— Кн. 1.— С. 29.

[33] Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы.— Ленинград, 1984.— С. 86.

[34] Там само.— С. 111.

засвідчує і те, що комплекс літописних оповідань послідовно впорядкований, тоді як ісландські саги не мають чіткого місця серед інших саг у плані фактологічної хронології та тематики історичних подій. Окрім чималого впливу географічного фактора (Ісландія — острів), це пояснюється, мабуть, і тим, що, на відміну від Руси, „в Ісландії офіційне прийняття християнства [...] було полюбовною угодою між язичниками і християнами“[35].

В ірландській саговій традиції набагато тісніше й історично стабільніше переплетені язичницьке та християнське начала, а внутрішні конфлікти і замирення, вибухи та затихання епіцентрів цих начал сприяють виходу на поверхню твору „підземних“ міфологічних і героїчних течій. Окрім того, в ірландських скелах набагато більше трафаретних виразів, штампів, котрі, як припускають, мали ще й магічну функцію оберігання особи оповідача, персонажа і насамперед їхньої суспільної ваги. Це і характерні формули, як-от „був знаменитий король...“[36], і постійні комплекси „реторик“ — „поетичних вставок у сагах, які нерідко архаїчніші за прозовий текст, що їх оточує“[37], і „гейсів“ — „своєрідних заборон або зарікань, які лежать на окремих особах“[38] тощо. У героїчних скелах неодмінно „герої перед битвою обмінюються піснями“[39], що закликають до бою,— чия пісня виявиться „кращою“, буде виконана „краще“, за тим і майбутня перемога. Інші специфічні структури, сюжетні мандрівки, ритуали та магічні дії, на які опираються скели, також свідчать про недосяжний для саг і літописних оповідань ступінь їх традиційности, де принципово синкретизувались історичні факт і подія та усвідомлення історії в монолітні традиції. Як переконує В. Калигін, „традиційність в ірландській поезії [неодмінному компоненті прозових скел.— *Н. Ф.*] виражалася не у формульності, як це характерно для фольклору, а в загальному принципі організації тексту, що вело до створення трафаретних порівнянь, епітетів-прикрас тощо. Різночитання, які є в рукописах, пояснюються особливостями рукописної передачі текстів, але аж ніяк не тією відносною свободою виконання співцями руських билин чи тюркських манасчі“[40].

У першій-ліпшій з ірландських скел „міфологічного“, „фантастичного“, „героїчного“ циклу чи оповіданнях із так званої „Старовини місць“, які дуже умовно можна поставити в ірландській традиції на місце, що його посідають „родові“ саги в ісландському зводі, історичний факт, окрім того, що він проходить незмірно довгий етап трансформації в історичну подію через язичницько-християнські внутрішньо-зовнішні лабіринти, сита магічних обрядів і гейсів, перевірку на відповідність до народних уявлень і станових правил,— ще й у суті своїй не завжди є єдиним джерелом цієї зміненої до невпізнання історичної події. Центральна оповідь „міфологічного“ циклу — скела „Битва при Маґ Туїред“ — створює неповторний образ основної для неї історичної події: „На північних островах

---

[35] Стеблин-Каменский М. И. Мир саги...— С. 5.
[36] Калыгин В. П. Язык древнейшей ирландской поэзии.— Москва, 1986.— С. 4.
[37] Там само.— С. 9.
[38] Смирнов А. А. Древнеирландский эпос.— С. 558.
[39] Калыгин В. П. Язык...— С. 24.
[40] Там само.— С. 122.

землі були Племена Богині Дану й осягали там премудрість, магію, знання друїдів, чари й інші таємниці, аж поки не перевершили вмілих людей із усього світу“[41]. Щоб дошукатися тут історичного факту, який безумовно був і посідав певне місце у процесі міфологічної історії цієї події, зовсім не досить знати, що „Племена Богині Дану — група найважливіших ірландських божеств; деякі з них (Луг, Огма, Нуаду) були загальнокельтськими“[42], адже нарівні з Лугом, Огмою та Нуаду в Ірландії віддавали шану безлічі іншим богам і християнським святим водночас. Для цього непідробного синкретизму показовою є і трійця справді „найбільших ірландських святих — Патрік, Бріґіта і Колумба — посланець церкви, колишня язичницька богиня та поет із роду королів“[43].

Не менш міфічним постає історичний факт, а міфологізованою історична подія у скелах „героїчного“ циклу, де місце богів посідають напівбоги-герої, а славу Одина й Луга ділить знаменитий Кухулін. Ось показовий момент зі скели „Хвороба Кухуліна“: „Трьох пошкоджень зазнали уладські жінки: згорблености, заїкання та кривизни. А саме: ті з них, що були закохані в Конала Переможного, згорблювалися; ті ж, котрі були закохані в Кухуліна, кривіли на одне око задля подібности з ним, з кохання до нього,— оскільки коли Кухулін впадав у бойову несамовитість, одне око його так глибоко западало всередину голови, що журавель не міг би його дістати, а друге викочувалося назовні, величезне, мов казан, у якому варять ціле теля“[44]. Історичний факт у цьому повідомленні постає значно трансформованим, історичний же сенс його в тому, що на певному етапі своєї трансформації в історичну подію він потрапляє у сферу ритуалу, внаслідок чого міфологізм і героїзм, у нашому випадку — бог і герой, змикаються в дії, адже ще раніше „ту саму позу (стояння на одній нозі з приплющеним оком узагалі часто пов'язується у традиції зі здійсненням магічних, „межових“ учинків) приймає і Луг, ведучи своє військо у битву“[45] („Битва при Маґ Туїред“).

Формальна схожість „Старовини місць“ із „родовими“ ісландськими сагами дає підстави говорити про подібний результат реалізації історичного факту в історичну подію, проте шлях цієї реалізації тут різний. Правду кажучи, він більше нагадує шлях історичного факту літописних оповідань. Так, у поясненні про походження назви Сліаб Бета читаємо: „Як сказано в Захопленнях Ірландії, прийшов туди Біт, син Ноя, зі своєю дочкою на ім'я Кесайр за сорок днів до Потопу [...] Вирушив Біт зі своїми сімнадцятьма жінками до Сліаб Бета [...] і там напалася на нього пропасниця й убила Біта. Тоді поховали його жінки у великому Кайрне, що на Сліаб Бета. Тому і говориться Сліаб Бета“[46]. Історична подія тут більш локалізована й тісніше припасована до національної традиції, ніж у Початковому літописі. Історичний факт „Повѣсти времѣнныхъ лѣтъ“ („Після потопу, отже, три сини Ноєві розділили Землю — Сим, Хам і Яфет“[47]) хоч

[41] Предания и мифы...— С. 33.
[42] Там само.— С. 249.
[43] Шкунаев С. В. Герои...— С. 15.
[44] Исландские саги...— С. 634.
[45] Шкунаев С. В. Герои...— С. 21.
[46] Предания и мифы...— С. 238.
[47] Літопис Руський.— С. 1.

і проходить тими самими шляхами трансформації, однак, результат — історична подія — принципово інший: у скелі — назва місцевости, в літописі — заснування держави.

Отже, літописне оповідання, сага та скела створюють образ кожне своєї історичної події, джерелом якої може бути історичний факт, що досить легко реконструюється, важчий для віднайдення, неможливий для визначення, а то і не єдиний у підґрунті історичної події, як це характерно для ірландських скел. З другого боку, кожна з традицій має власні „норми" та культурно-ідеологічні принципи реалізації певного історичного факту в конкретну текстуально зафіксовану та загальноприйняту історичну подію. Весь час трансформації факту в подію та довжина шляху цієї трансформації є визначальними при визначенні ступеня історизму як скели, саги та літопису загалом, так і кожної пам'ятки зокрема. Ірландські скели, як видно, стоять у цьому сенсі дещо осібно. Щодо них, як пише С. Шкунаєв, „слід сказати, що рівні змісту, які стоять поза текстом, неможливо шукати, спираючись на окремі характеристики оповідання й ігноруючи його як певну цілу та розвиткову єдність"[48].

Для подальшого аналізу варто також усвідомити, що в нашому випадку „історія не нашаровується на міф, а тільки розповідається за міфологічним каноном, і поступово [...] від цього канону залишається сама тільки сюжетна схема [...] Тільки в такому сенсі можна говорити про заміщення міфологічних образів історичними, оскільки, по суті, в епосі від самого початку міфологічні герої трактуються історично"[49].

* * *

Очевидно, що образ історичної події, як і сприйняття всієї історії, в середньовічних традиціях Ірландії, Ісландії та Руси різний, і хоча деякі моменти, як, наприклад, „королівська" тематика скел, саг і літописних оповідань, принцип часової організації розповіді (в „родових" сагах і літописних оповіданнях, із одного боку, й у „брехливих" сагах і скелах „міфологічного" циклу — з другого), акцент на героїчній постаті як на об'єкті й суб'єкті історичних подій (Кухулін в уладському циклі скел і король Данило в Галицько-Волинському літописі) тощо дають багато підстав для уподібнення, перш за все, в культурно-психологічному плані (скажімо, у плані приблизно однакової спрямованости колективної та індивідуальної думки в певний долітературний період), все-таки безпосередній матеріал зафіксованих творів дає змогу вести мову про три типи творення історичної події: міфологічний (скели), історичний (літописні оповідання) та синкретичний (саги). Звичайно, „певна трансформація є неминучим наслідком проникнення культури одного суспільства в культуру іншого, але ступінь і характер трансформації варіюються залежно від обставин"[50], які (насамперед язичницько-християнські подорожі людей і сюжетів) уже були частково окреслені.

Міфологізм історичної події безперечний у скелах „міфологічного", „героїчного" та „фантастичного" циклів. „Складніша справа з королівсь-

[48] Шкунаев С. В. Герои...— С. 22.
[49] Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос.— Москва, 1974.— С. 290.
[50] Тойнби А. Дж. Постижение истории.— Москва, 1991.— С. 542.

ким, або історичним, циклом. І тут структури міфологічного мислення були визначальні, та форми їх прояву різноманітніші й не завжди легкі для вичленування“[51]. Зосередимо увагу на типовій скелі „історичного“ циклу „Зруйнування Дому Да Дерґа“.

Зі самого початку мусимо повторити аксіому: „Міф опирається на факти і буття, які розуміються абсолютно, безвідмовно, воістину догматично“[52]. Скела починається з дуже широкого переліку колористичних символів, які задають тон усієї подальшої розповіді. Король Еохайд Фейдлех зустрів жінку і скрупульозно оглядає її тіло, її одяг і предмети, які вона тримає. Тут уповні підтверджується думка Ґете про те, що „люди природи, некультурні народи, діти мають велику схильність до жовточервоного. У них є також схильність до пістрявого“[53]. Жінка була „зі срібним гребенем, прикрашеним золотом“, умивалася „зі срібного глечика, на якому були чотири птахи з чистого золота і по краю маленькі червоні самоцвіти“[54]. На жінці були „червоний плащ“ зі золотою заколкою, біла сорочка „з візерунками червоного золота“, „на грудях і плечах із кожного боку скріплювали сорочку золоті та срібні пряжки...“ „Сонце освітлювало жінку, і кожен міг бачити блиск золота на зеленому шовку“. „Дві коси кольору золота лежали на її голові [...] Кольору ірису в літню пору чи червоного золота було її волосся“[55].

„За фактом,— пише А. Лосєв,— за своїм реальним існуванням дійсність залишається в міфі тією самою, що й у звичайному житті, й тільки змінюються її зміст та ідея“[56]. Ось яка ідея опису жінки (Етайн) у скелі: „Кожна гарна, доки не порівняєш із Етайн, кожна мила, доки не порівняєш із Етайн“[57].

Колористичний елемент незмінно доповнює числова атрибутика. В окремих випадках „число виявилося найголовнішим принципом оформлення дійсности, оскільки воно вже зі самого початку ґрунтувалося на інтуїції безособової, але чітко сформульованої речі“[58]. Тобто в окремих випадках число само виступає міфом, міфологічною точкою організації історичної події. „Хай буде так,— відповів Еохайд і передав їй сім кумалів“[59]. „Невдовзі привели її до короля разом із пастухами, і стала вона його жінкою, одержавши сім кумалів. Сім кумалів дали і пастухам, зробивши їх людьми благородного звання...“[60] „Сім кораблів припливали до Інбер Колбта щодня“[61]. Інший ряд: „Три бажання повіла вона королеві, бо бажала, щоб ріс її син у трьох сім'ях...“ „Три чудесні дари було у Конайре — дар бачити, дар чути і дар судження, і кожного з них він навчив одного зі своїх молочних братів. Яку б їжу не приготували Конайре, всі

---

[51] Шкунаев С. В. Герои...— С. 29.

[52] Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура.— Москва, 1991.— С. 14.

[53] Цит. за: Лосев А. Ф. Диалектика...— С. 54.

[54] Предания и мифы...— С. 102.

[55] Там само.

[56] Лосев А. Ф. Диалектика...— С. 65.

[57] Предания и мифы...— С. 102.

[58] Лосев А. Ф. Типы античного мышления // Лосев А. Ф. Философия...— С. 462.

[59] Предания и мифы...— С. 103.

[60] Там само.— С. 104.

[61] Там само.— С. 105.

четверо їли її разом...“[62] „Вирушив Конайре в путь, і на кожній із чотирьох доріг, що вели в Тару, чекали його по три королі з одежею...“[63]

„Цілком особливим видом чаклунських повір'їв були в ірландців так звані гейси“[64]. На королі Конайре у „Зруйнуванні Дому Да Дерґа“ лежали вісім гейсів, проголошених йому якимись „чудовими птахами“. Умовно їх можна поділити на декілька груп. Так, очевидно, традиційним був гейс, який зобов'язував Конайре кожну дев'яту ніч не покидати меж Тари — священної столиці Ірландії; до гейсів нового суспільного укладу можна віднести такі попередження: „Не повинен трапитися грабіж за правління твого“ та „Не повинен ти вирішувати суперечку двох рабів“. З культом природних сил пов'язуються гейси: „Не можна вбивати тобі диких звірів Керни“ та „Нехай не ввійдуть до твого житла після заходу сонця самотній чоловік чи жінка“. І нарешті, з якимись первісними віруваннями в демонічні сили, очевидно, пов'язані гейси „не обходити Брегу зліва направо, а Тару — справа наліво“, „не проводити ніч у такому домі, звідки назовні видно було б вогонь, чи світло було б помітне звідти“ і найзагадковіший гейс: „Три Червоні не повинні перед тобою іти до дому Червоного“[65]. Порушення будь-якої з цих заборон — свідоме чи мимовільне — неодмінно спричиняло переступ через іншу, далі ще через одну, і закінчувалося завжди смертю героя, котрий не дотримав гейсів. Фактично, навколо гейсів групуються головні історичні події „королівської“ скели; грубо кажучи, сили зла намагаються примусити короля порушити гейс, призначення ж правителя — перемога над цими силами. І найважливіше, що перший гейс король порушує свідомо, щоб поразкою своєї долі приректи на поразку (часто — моральну) своїх ворогів. Приречений Конайре каже: „Пиття мені, о названий брате, о Мак Кехте!.. Все одно мені, яку прийняти смерть, раз уже вона судилась“[66]. І Мак Кехт, повертаючись від джерела з водою для Конайре,— „у той час як проходив він третім мостом, що вів у Дім“,— побачив, як „двоє розбійників рубали голову Конайре“[67]. „І мовила голова Конайре, коли потрапила їй у горло вода:

*Великий муж Мак Кехт,*
*Славний муж Мак Кехт,*
*Приніс він пиття королю,*
*Здійснив діяння*“[68].

Віршові вставки — неодмінний атрибут сагової літератури. До того ж це один із найміцніших містків, який поєднує у своїй основі (на рівні поетичної інтерпретації історичного факту) формально-функціональні ознаки скел, саг і літописних оповідань. Причини цієї спільности дослідники пояснюють по-різному. М. Грушевський, приміром, вважає, що „мішання прозових і віршованих партій“, яке „часто стрічається в ранніх стадіях творчості“ — „форма раніша, з котрої вже пізніше перероблені

[62] Предания и мифы...— С. 104.
[63] Там само.— С. 105.
[64] Смирнов А. А. Древнеирландский эпос.— С. 558.
[65] Предания и мифы...— С. 105.
[66] Там само.— С. 126.
[67] Там само.
[68] Там само.

були одноцільні віршовані твори. Так,— пише він,— толкують старонімецький термін: singen und sagen...“[69] Стосовно ірландських скел панує погляд, що „зі загального тексту саг поетичні фраґменти (зазвичай у формі монологу та діалогу) вирізняються ліричною схвильованістю, емоційною виразністю“[70]. Такі ознаки окремих фраґментів тексту подібного спрямування неминуче наштовхують на думку про їх пізніше походження та привнесення в інваріант скели. Схожа ситуація з ісландськими сагами. Оскільки, за М. Стебліним-Каменським, „авторство почало усвідомлюватись у поезії значно раніше, ніж у прозі“, а „крайній формалізм, характерний для поезії скальдів,— безсумнівно, вияв того, що творчість у цій поезії могла бути спрямована тільки на форму, але не на зміст“[71], то зрозуміло і тут, що сага як джерело імперсональної (доавторської) історичної події опоетизувалася пізніше, а не була поетичною (в сенсі віршованости) на початку свого виникнення.

Теорію віршованої основи Початкового літопису висунув у „Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.“ І. Франко. Він пише, що відомості, наведені в літописних оповіданнях, „далекі від історичної правди“, „носять на собі виразний характер поетичного вимислу, нераз у високо драматичній формі або навіть у мало що зміненій поетичній формі“[72]. На жаль, учений не розшифровує значення, вкладене в терміни „поетичний вимисел“ і „поетична форма“ стосовно тексту „Повѣсти времѣнныхъ лѣтъ“. Напевно, можемо говорити хіба що про підсвідоме „поетичне думання“ (О. Потебня), притаманне міфологічному стану мислення, але не уважане ним за таке. Так званий поетичний вимисел Початкового літопису може бути лише „вимислом“ фольклорним або запозиченим звідти, де цей „вимисел“ теж не міг усвідомлюватись і був, у кращому разі, своєрідним віршовим кліше на зразок формальних трафаретів української поезії XVI—XVII ст.[73], лише застосовуваним радше до змісту. І тут, здається, найближчий до правильного розуміння феномену образности Літопису О. Потебня, який ступенював: „На дорозі до розвитку слова в поезію лежить міф. З огляду на те, що міф є також поетична форма [термін, ужитий і І. Франком.— *Н. Ф.*], та доволі загальна, що допускає різні ступені розвитку, від найпростіших до найбільш складних, то заздалегідь можливо, що найпростіші форми міфу можуть збігтися зі словом, а міф як цілий переказ може припускати міф як слово“[74]. І. Франко, прихильно ставлячись до психологічного методу дослідження О. Потебні, безперечно, розумів специфічність „поетичного вимислу“ в „Повѣсти времѣнныхъ лѣтъ“. Адже художня вигадка — деталь це чи весь твір — співвідносна з поняттям авторського художнього образу, який зазвичай невід'ємний від авторського стилю; І. Франко ж заводить мову про „в високій мірі індивідуально закрашений живістю стиль“[75], тільки розглядаючи Галицько-

---

[69] Грушевський М. Історія української літератури.— К., 1993.— Т. І.— С. 321.
[70] Саруханян А. Поэзия древняя и современная // Поэзия Ирландии.— Москва, 1988.— С. 4.
[71] Стеблин-Каменский М. И. Мир саги...— С. 47—48.
[72] Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Зібрання творів...— К., 1984.— Т. 41.— С. 203.
[73] Сулима М. М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст.— К., 1985.
[74] Потебня А. Изъ записокъ по теоріи словесности.— Харьковъ, 1905.— С. 584.
[75] Франко І. Нарис...— С. 225.

Волинський літопис, терміна ж „художній образ" при аналізі літописних пам'яток, здається, не вживає узагалі.

Уже самою інтегрованістю в загальний звід, чітким місцем у ланцюзі лінійного часу Літопису літописне оповідання осягає значно вищий щабель історизму, ніж ірландська скела. Історична подія в літописному оповіданні зумовлена перш за все історично (принаймні за наміром компілятора) і вирішена та спроектована в наступну історично ж. З явною міфологічністю скел її пов'язують хіба вже зазначена часткова прозово-поетична організація розповіді та ще численні моменти віщувань, пророцтв, погроз і табу, спільні також і для ісландських саг, себто моменти міфологізації історичної події, доволі сильні в початковій частині „Повѣсти времѣнныхъ лѣтъ".

У цитованій уже скелі „Зруйнування Дому Да Дерґа" читаємо: „— Що скажеш про нас, жінко, коли ти і справді віщунка? — Бачу я,— відповіла жінка,— що якщо тільки птахи не винесуть тебе в лапах із цього Дому, не вийти тобі звідси живим"[76]. Класичним став уривок літописного оповідання про віщого Олега, інтрига якого дуже подібна на кульмінацію „Саги про Одда Стрілу". „Вьольва передбачила Оддові, що він загине від свого коня, і, хоч Одд одразу ж убиває його і глибоко закопує в землю, коли через триста років Одд повертається на батьківщину, він помирає від укусу змії, що виповзла з черепа його коня"[77]. Як видно, історичний факт обох повідомлень — спільний, тотожний, але історичні події, в які він трансформувався в літописному оповіданні й у сазі — не однотипні. Вищий рівень історизму літописного оповідання виявляється вже в тому, що Олег не вбиває коня відразу, а дозволяє йому померти власною смертю, і, звичайно, Олег повертається до Києва не через триста, а через чотири роки, хоча (sic!) „було всіх літ його княжіння тридцять і три"[78]. З другого боку, чи варто робити будь-які висновки з порівняння двох варіантів мандрівного сюжету, коли достеменно відомо, що сюжет про „смерть від коня" занесений на Русь норманськими вікінгами, тобто він, як і сюжет про спалення Іскоростеня княгинею Ольгою та спалення нею ж послів у лазні, після того, як вони переночували в човнах, є явним запозиченням зі скандинавських саг? Таке питання може виникнути відразу ж. На нього відповів М. Грушевський: „Нераз навіть напливова, запозичена форма, в котрій виступає перед нами та чи інша казкова або новелістична тема, не дає ще нам права викидати з тубільного репертуару ті мотиви, котрі комбінує ся модернізована мандрівна тема. Вона нераз дає тільки нову, моднішу форму старим мотивам; згодом форма тратить інтерес, відпадає, і мотиви виживають або в старших формах, або прибирають собі нові. Запозичення,— підкреслює вчений,— можливе лише при існуванні готових уже аналогічних образів і настроїв,— сю глибоко вірну гадку не треба нікому спускати з очей при оцінці літературних явищ"[79].

Автор літопису княжої доби був передусім християнином доби Середньовіччя, коли „християнська доктрина була космічною за своїми масштабами, охоплюючи всю протяжність доісторичних, історичних і постісто-

---

[76] Предания и мифы...— С. 111.
[77] Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература.— С. 125.
[78] Літопис Руський.— С. 22.
[79] Грушевський М. Історія...— Т. I.— С. 328.

ричних часів“[80], або, за словами одного з Отців Церкви, „тривалість часу не інакше складається, як із наступальної послідовности різноманітних миттєвостей, які можуть проходити спільно; у вічності ж, навпаки, немає такого проходження, а все зосереджується в теперішньому, мовби на видноті, тоді як ніякий час у цілому його складі не можна назвати теперішнім“[81]. При цьому „Бог не входив до природного світу. Він існував до існування всесвіту, який він створив з нічого“[82], „що ж до теперішнього, то воно завжди існувало теперішнім, і ніколи не переходило з майбутнього в минуле, тоді воно не було би часом, а вічністю“[83]. І нарешті: „Майбутнє теж було частиною християнського уявлення про історію. Християни вірили, що їм відомо не лише те, звідки з'явився всесвіт, а й куди він прямує; а декотрі вважали, що їм відомий точний розпорядок подій, які приведуть до кінця світу“[84]. Усі ці наведені цитати окреслюють *статичну* концепцію часу Середньовіччя на противагу *динамічній*, яка запанувала в Новому часі. „Згідно зі статичною концепцією, різниця між минулим, теперішнім і майбутнім приблизно того самого роду, що й між різними точками простору. Наша свідомість, рухаючись уздовж своєї світової лінії, так би мовити, „наштовхується“ на різноманітні події, зустрічається з ними; цей момент зустрічі й переживається нами як „теперішній час“, або „тепер“[85].

Княжий літопис є виявом статичної концепції часу, він подає історичні події в їх хронологічній послідовності шляхом *нанизування*, а не групування, себто передбачає їх реальність *загалом*, а не лише реальність того, що відбулося чи існує зараз. Літопис не подає жодного прогнозу на майбутнє, бо воно вже існує в авторській історії, до нього потрібно лише „дійти“, що є справою наступників літописця. Таким чином, кожна історична подія літопису — тривимірна: по-перше, вона пізнана, бо об'єктивно вже минула; по-друге, вона окремішня — подія-в-собі — дотична до вічности, й по-третє, вона реальна, теперішня-в-минулому, як про це пише Блаженний Августин: „Для теперішнього минулих предметів є у нас пам'ять або спогад.., для теперішнього теперішніх предметів є у нас погляд, уявлення, споглядання; а для теперішнього майбутніх предметів є у нас сподівання, знання, надія...“[86] — тобто історична подія літопису „є психологічна, а не фізична реальність“[87]. Частково звідси і принципова „незавершеність“, відкритість літописного часу, брак обрамлень упродовж оповіді, чіткий хронологічний виклад історичних подій і відмова від будь-яких спроб їх класифікації (типологічної, суб'єктивної, політичної тощо).

Сам літопис як текст є моделлю статичної концепції часу: читач не може сприйняти твір одразу загалом, він „долає“ його поступово, так, як той писався; матеріально твір має конкретний початок і кінець; остання літера кожного слова передбачає першу наступного, що проходить шлях

---

[80] Лінч Дж. Середньовічна церква.— К., 1994.— С. 338.
[81] Творенія Блаженнаго Августина, Епископа Гиппонійскаго.— К., 1880.— Часть I.— С. 337.
[82] Лінч Дж. Середньовічна церква.— С. 338.
[83] Творенія Блаженнаго Августина...— С. 340.
[84] Лінч Дж. Середньовічна церква.— С. 347.
[85] Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике.— Москва, 1977.— С. 161.
[86] Творенія Блаженнаго Августина...— С. 349.
[87] Молчанов Ю. Б. Четыре концепции...— С. 32.

від майбутнього до минулого для читача. Тим часом іще не прочитані сторінки, ще не пізнані історичні події є майбутнім для читача в сенсі пізнання, теперішнім у сенсі „відчування“ та минулим у сенсі написання.

Істотна особливість літописної історичної події в межах статичної концепції часу — її своєрідна „дискретність“. Учення про дискретність часу є набутком східної богословсько-філософської школи мутакалімів (своєрідного ісламського варіанта схоластики), джерела якої губляться в давніх індійських філософських ученнях про об'єкти як одиниці всезагального руху. „Вони вчили,— пише Ю. Молчанов,— про дискретність часу, який, на їхню думку, складається з елементарних неподільних одиниць. Вони вважали, що реальний світ, реальні об'єкти, атоми субстанції та простору існують лише в ці неподільні миттєвості теперішнього часу і що кожної наступної миті світ знову твориться заново“[88]. Втім, дискретність історичної події літопису пояснюється, звичайно, жанровою природою твору, а не ознайомленням наших авторів із концепцією мутакалімів.

Що ж до вже згаданих пророцтв у літописанні, у якому вся розповідь звернена до минулого, то мотив віщування є одним із виявів Долі, Фатуму, якому так чи так підпорядкована середньовічна людина, для котрої часто „вся дійсність мислилась у стані гріхопадіння, і цей первородний гріх настійливо вимагав подолання“[89]. Отже, „ми можемо виділити в понятті про Долю три головні ідеї: ідею вроджености, ідею передбачення й ідею випадку“[90]. Коли „ідея передбачення“ є ідеєю майбутнього, або „теперішнім майбутнього“, то „ідея вродженоси“ — „теперішнім минулого“, а „ідея випадку“ — „теперішнім теперішнього“. Для літопису „вродженість“ героя безсумнівна, „випадок“ же, як правило, пов'язується з Божою поміччю. Певним чином цю потрійність можна зіставити з потрійністю визначальних для літописного жанру історичного факту, історичної події та „авторської історії“ (процес і результат письменницької роботи з історичним фактом при перетворенні його на історичну подію). Тоді на рівні дійсности вибудовується ланцюг: минуле — „ідея вроджености“ князя — „теперішнє минулого“ — історичний факт; на рівні свідомости маємо: теперішнє — „ідея випадку“ — „теперішнє теперішнього“ — „авторська історія“, і на рівні тексту залишається: майбутнє — „ідея передбачення“ — „теперішнє майбутнього“ — історична подія.

Таким чином, явною стає спрямованість літопису до майбутнього через показ минулого. Ідеєю „теперішнього майбутнього“ виступає, отже, історична подія. Статична концепція часу передбачає не вплив на майбутнє („теперішнє майбутнього“ як образ історичної події існує об'єктивно), а спрямованість до нього, його пояснення, що характерно, зокрема, для міфу. Як вважає К. Леві-Строс, „міф водночас і діахронічний, як історична оповідь про минуле, і синхронічний, як інструмент пояснення теперішнього і навіть майбутнього“[91].

---

[88] Молчанов Ю. Б. Четыре концепции...— С. 33.

[89] Лосев А. Ф. Античная философия и общественно-исторические формации // Лосев А. Ф. Философия...— С. 424.

[90] Иванов П. В. Народные рассказы о Доле // Українці: Народні вірування, повір'я, демонологія.— К., 1991.— С. 362.

[91] Цит. за: Мелетинский Е. Клод Леви-Строс. Только этнология? // Вопросы литературы.— 1971.— № 4.— С. 121.

Синкретизм історичної події ісландських саг виникає з історизму факту й міфологізму історії та набуває форми синкретичної правди. „Для сучасної людини все, що розповідається про минуле,— це неодмінно або історична правда, або художня“[92]. „Безліч фактів говорить на користь того, що для людей давньоісландського суспільства існувала тільки одна форма правди, так би мовити, „синкретична правда“. Той, хто повідомляв синкретичну правду про минуле, прагнув водночас і до точности, і до відтворення дійсности в усій її живій наповненості. Але тим самим це була не тільки правда у власному розумінні слова, але також мистецтво чи органічне поєднання того, що у свідомості сучасної людини несполучуване. Синкретична правда — щось назавжди втрачене. Вона аж ніяк не щось середнє між двома іншими правдами. Вона значно багатша та змістовніша за обидві сучасні правди“[93].

Вирізняють цілу низку ознак сагової літератури, спричинених феноменом синкретичної правди. Деякі з цих ознак споріднюють історичну подію саги з історичними подіями скели та літописного оповідання, деякі (особливо в „сагах про ісландців“ і „королівських сагах“) відмежовують цю подію від історичної події скел, а натомість виявляють схожість із історичною подією літописного оповідання; у „брехливих“ сагах усе навпаки. Окремі ознаки створюють цілком самостійний образ історичної події ісландських саг. Перед тим як коротко назвати ці ознаки, слід зазначити, що міфологізм, історизм і синкретизм історичної події, виявлені на рівні конкретних текстів, в основі своїй залежать від оцінки й інтеґрування історичних фактів у систему. Міфологічність ірландських скел викликана, з погляду історії, браком оцінки історичного факту і його „закритістю“ — відчуженістю на рівні тексту в сучасному його сприйманні. Це „відчуженість від змісту, від ідеї повсякденного та звичайного життя. За фактом, за своїм реальним існуванням дійсність залишається в міфі тією самою, що й у звичайному житті, змінюються тільки її зміст та ідея“[94]. Історизм літописних оповідань, із цього погляду, виявляється в оцінці історичного факту — якщо не якимось із персонажів („Мужа твого ми вбили, бо був муж твій, як той вовк, що обкрадав і грабував“[95]), то ідеологічною спрямованістю розповіді чи суспільною думкою („І похований був Ігор, і єсть могила його коло Іскоростеня — города в Деревлянах і до сьогодні“[96]). Інша ознака історизму літописних оповідань — включеність їх у загальний напрямок, ритм і темп розповіді,— попри збережені риси самостійности в тексті Літопису літописне оповідання створює образ історичної події, яка певним чином залежить від попередньої та рівно ж впливає на наступну. Початки історичної логіки на противагу залишкам міфологічної інтуїції. Нарешті, синкретична історична подія виявляє себе як окремий тип, оскільки, оцінюючи історичний факт, залишає його відчуженим, і навпаки, не даючи оцінки факту, інтеґрує його в систему інших фактів. На рівні тексту це виявляється в панорамності й фраґментарності, частковості історичної події водночас — головній ознаці

[92] Стеблин-Каменский М. И. Мир саги...— С. 29.
[93] Там само.— С. 23.
[94] Лосев А. Ф. Диалектика...— С. 65.
[95] Літопис Руський.— С. 32.
[96] Там само.— С. 30.

синкретизму історичної події ісландської саги. У „Сазі про Сверріра", цікавій тим, що в її складенні брав участь сам Сверрір, який „видавав себе за нащадка норвезького конунга та за людину, котра нібито перебувала під надприродною опікою „патрона Норвегії" — короля Олава Святого"[97],— мовиться, що „Сверрір бачив сни, які віщували йому велике майбутнє, та дехто вважав ці сни пустими і сміявся з них"[98], тобто дається оцінка історичного факту, але постала з нього історична подія залишається закритою: ніде далі не сказано, чи справдилися сни, чи дійсно виявилися „пустими". Це один із прикладів синкретичного образу історичної події.

Синкретизм мислення давньоісландського суспільства (синкретизм колективного сприйняття історії) „виявляється, звичайно, найчіткіше в тому ототожненні себе зі своїми родичами, яке випливає з ролі обов'язку помсти за них, із того, з якою нездоланною, стихійною силою нав'язував себе цей обов'язок окремій людині, перемагав у ній усі егоїстичні почуття аж до страху смерти"[99]. Приклад такої помсти знаходимо, зокрема, в „Сазі про Торстейна Битого", всі події якої, власне, і є помста: спочатку Торстейна Б'ярні, а потім — Б'ярні Торстейнові. Дружина Б'ярні — Раннвейґ — каже чоловікові: „Як ти гадаєш, про що зараз найбільше говорять в околиці?.. Люди найбільше говорять про те, що вони і не знають, щó ще треба зробити Торстейнові Битому, щоб вирішив йому помститися [...] Людям із твого міста не доводиться сподіватися на твою підтримку, якщо ти не помстишся, а ти все сидиш склавши руки"[100]. Тут відбиті й вага громадської думки, і визначальна роль звичаю у свідомості людей.

До інших ознак синкретизму М. Стеблін-Каменський відносить також брак пейзажу в сагах, що „звичайно, не літературна форма, усвідомлювана на тлі відмінної від неї форми, а певний духовний зміст, який мав на увазі межі людської особистости, відмінні від тих, які стали панівними відтоді, як розвинулось естетичне сприйняття природи"[101]. Також, додамо від себе, брак пейзажу багато в чому був спричинений специфікою жанру саги, орієнтованого на історичну (минулу) подію, а не на „ліричну" (теперішню) чи фантастичну (майбутню). Можливо, в цьому випадку місце пейзажу сублімувалося надзвичайно розгорнтуою топонімікою текстів.

На закінчення — декілька зауважень до тексту „Саги про Сверріра". У ньому бачимо принаймні два аспекти сюжету, відомі з українського фольклору, один із яких було „історизовано" залученням до літописного оповідання: „І повелів Олег воям своїм колеса зробити і поставити кораблі на колеса. А коли настав попутний вітер, напнули вони паруси, [рушили] з поля, і пішов [Олег] до города"[102]. „На світанку наступного дня,— читаємо в тексті „Саги про Сверріра",— затрубили труби, й усе військо встало, та ніхто не знав, що конунг збирається вчинити. Коли люди одяглися, він наказав їм тягнути п'ять миль кораблі [...] Тепер стало зрозумілим, для чого потрібні дерева, які конунг звелів валити в лісі. Вони повинні були слугувати колесами для кораблів"[103].

---

[97] От составителей // Сага о Сверрире.— Москва, 1988.— С. 5.
[98] Сага о Сверрире.— С. 8.
[99] Стеблин-Каменский М. И. Мир саги...— С. 43.
[100] Исландские саги...— С. 133.
[101] Стеблин-Каменский М. И. Мир саги...— С. 67.
[102] Літопис Руський.— С. 17.
[103] Сага о Сверрире.— С. 21.

Схему сюжету відомої казки про Івасика-Телесика бачимо в іншому місці „Саги про Сверріра“, коли, згідно зі законами творення примітивної інтриги, герой дістає допомогу від останнього, від кого вона могла прийти, причому вже майже не сподіваючись на неї: „Сверрір конунг [...] побіг по кораблю і хотів зійти на берег. Але, коли він проходив повз щоглу, в нього під ногами провалилася дошка й він упав на днище, а люди стрибали через нього, так що він не міг устати, і це надовго затримало його, оскільки люди стрибали через нього один за другим. Чоловіка, котрий стрибнув останнім, звали Хельґі, а прізвисько його було Ячмінне Пузо. Конунг поглянув на нього, і Хельґі впізнав його і сказав: „Ницо ми кидаємо нашого конунга!“ І він схопив конунга за плече і допоміг йому звестися на ноги“[104].

Синкретизм змісту і форми історичної події дуже яскраво проявився тоді, коли, за звичаєм, „Сверрір конунг подякував усемогутньому Богові, святій Божій матері Марії та святому Олаву за чудесну перемогу, яку Бог дав йому, і виявив свою вдячність тим, що дав помилування всім [полоненим.— *Н. Ф.*], хто його просив“[105]. За формою це подяка язичника: трьом богам і принесення жертви, причому деякі люди добровільно пожертвували собою на славу божу. За змістом це подяка християнина: змінюється знак — жертва постає у вигляді відпущення на волю полонених, проте зі суттєвим зауваженням: „хто його просив“.

Визначивши три типи історичної події в середньовічній прозовій „історіографічній“ традиції та коротко їх охарактеризувавши, ми намагалися водночас і виявити точки їх дотику, етапи можливого переходу одного образу історичної події в інший. Частково це вдалося зробити, поставивши в основу історичної події єдиний, абсолютно об'єктивний історичний факт, а наслідком його трансформації в історичну подію визнавши образ історії, присутній у свідомості спершу носія, передавача та записувача скели, саги чи літописного оповідання, а потім — реципієнта того чи іншого твору. Наскільки було можливо, ми простежили той процес трансформації історичного факту в певний тип історичної події, який, за М. Костомаровим, „відбувається за давніми переказами“: „У міру віддалення від епохи події, подробиці переказу набувають більш або менш вигаданих рис, деколи досягаючи страхітливих розмірів із огляду на властивість подій і умови побуту, через який переказ переходить. Але коли вже мине надто багато часу, подробиці стануть віддалятися, розкладатися, приростати до інших переказів і образів і нарешті зникати зовсім; і від усього переказу залишається саме загальне, так би мовити — кістяк, і це-от часто буває історичною істиною“[106].

---

[104] Сага о Сверрире.— С. 33.
[105] Там само.— С. 19.
[106] Костомаровъ Н. Преданія...— Т. 1.— Кн. 1.— С. 11.

**Nazar FEDORAK**

## HALYCH-VOLYN' TRADITION OF CHRONICLE WRITING AND ITS NORTH-EUROPEAN CONTEXT

The author determines a typology of historical events in the Mediaeval historiographic tradition and seeks to establish some common ground between types of fact. The author does so by making the objective historical fact a basis for a historical event. The paper later goes on to show its transformation into a historical event. In order to do that, the author points out the fact that the image of history is first represented in the mind of the bearer, transmitter and chronicler of the Irish narrative, Icelandic saga or our chronicle, and subsequently — in the mind of the recipient of the respective pieces of creative writing.

*Мирослав ТРОФИМУК*

# ТВОРЧА СПАДЩИНА ГОРАЦІЯ — ҐРУНТ ДЛЯ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ЗНАНЬ В УКРАЇНІ

В Україні протягом XVII ст. зароджувалися й оформлювалися філологічні дисципліни, насамперед теорія красного письменства. Ця праця зосереджувалася в колі викладачів вищих навчальних закладів; найактивніше її проваджено у Києво-Могилянській академії. Викладачі академії з року в рік читали лекції відповідних дисциплін, конспекти цих лекцій з дисциплін поетики і риторики й стали тим ґрунтом, з якого виростала теорія літератури в Україні.

Джерелами для укладання власних курсів для професури Києво-Могилянської академії слугували апробовані впродовж численних перевидань розробки західноєвропейських авторів, а також теоретичні праці і літературна спадщина античних авторів.

Основну масу цитат і теоретичних висновків автори українських курсів вибирають із творів Верґілія, Горація Овідія, Марціала, Сенеки, Плавта і Теренція. У цій статті спробуємо сконцентрувати свою увагу на використанні авторами українських нормативних курсів творчої спадщини римського поета Квінта Горація Флакка, враховуючи, що його узагальнення творчого досвіду, викладені у „Посланні до Пісонів", активно використовували професори Києво-Могилянської академії у процесі викладання теоретичних питань загальної і прикладної поетики, а творчість Горація вважалася зразком „справжньої" філософської лірики.

Квінт Горацій Флакк, римський поет (65—8 до н. е.), син вільновідпущеника, народився у місті Венузіях на півдні Італії. Початкову освіту дістав у Римі, продовжив, за звичаєм тих часів, у Греції. Працював як професіональний письменник і на адміністративній посаді квестора. Знайомство з Меценатом, який подарував поету маєток, матеріально забезпечило його життя. За посередництвом Мецената Горацій познайомився з Авґустом, котрий до кінця життя сприяв поету.

Творчість Горація умовно можна поділити на три періоди.

До першого періоду належить книга „Еподів" (17 творів), „Сатири", чи, інакше, „Розмови" („Sermones") у двох книгах: (відповідно — 10 та 8 віршованих творів). Римський поет започаткував написання творів цього жанру дактилічним гекзаметром. Гораціанським сатирам притаманні розмаїття тем, велика кількість ліричних відступів, легкий дотеп.

На другий період творчости Горація припадає написання „Пісень" („Carmina") — у трьох книгах, котрі критики назвали одами. Пісні вво-

дять у римську поезію нові віршовані структури. Творам поета притаманна глибока філософічність; для його світогляду характерний синтез елементів епікурейської та стоїчної філософських шкіл. У так званих римських одах (I, 2; I, 37; III, 1—6; III, 24*) Горацій виступає як пророк, слуга муз, наставник суспільства.

Для третього періоду творчости поета характерне звернення до дидактичного жанру. Крім „Столітньої пісні" („Carmen saeculare"), написаної сапфічною строфою, та четвертої книги „Од" (15 віршів), Горацій написав дві книги „Послань" („Epistulae"). Перша книга (20 віршів) містить твори, написані частково на автобіографічному матеріалі, а також присвячені розмислам на морально-етичні теми, переважно у стоїчному дусі. Літературні проблеми Горацій розробляє у II книзі „Послань", яка складається з трьох творів: „До Авґуста", „До Флора" та „[Послання] до Пісонів" (найбільш відомий третій лист), названий Фабієм Квінтіліаном „De arte poetica" („Про поетичне мистецтво"). Пишучи своє віршоване есе про поезію, Горацій використовував теоретичні узагальнення Неоптолема з Паріон**, Арістотеля, а також власний досвід. Римський поет-теоретик присвятив „Послання до Пісонів" викладу закономірностей написання твору: тут ідеться про потребу композиційної єдности, специфіку мовного і стилістичного опрацювання.

Горацій викладає свої погляди на матеріалі різних жанрів, зокрема епосу, але тяжіє, як і Арістотель, до драматичних жанрів. Поет-теоретик наводить багато практичних порад, що стосуються змалювання характерів, розвитку образів, розвитку драматичної дії, застосування віршових розмірів, особливостей метричних структур. Особливу увагу Горацій звертає на зв'язок автора з твором, котрий „повинен виростати з душі поета": „si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi..." (102—103)[1] — „Якщо інших розчулити хочеш — сам страждай наперед"[2]. Крім того, він наполягає на важливості зв'язку поміж „ars" (мистецтво: технічні, формальні навички) та „ingenium" (талант). Горацій протягом усього творчого шляху прагнув досягти формальної досконалости, що зближує його з елліністичною поезією. Він надав викінченої форми поетичним жанрам, до яких звертався. Надзвичайно різноманітна стилістична палітра поета: від урочистої молитви до розмовних інтонацій.

Нотки патріотизму, як і власна світоглядна база,— Горацій, дотримуючи принципу „золотої середини", був вільний від крайностей різноманітних філософських шкіл,— вилилися у цілком своєрідне звучання його творів. Незважаючи на запозичення грецьких метричних форм, поет тво-

---

* У покликах римська цифра означає номер книги, арабська — порядковий номер вірша.

** Неоптолем з Паріон, III ст до н. е. Автор грецькомовного твору „Про поетичне мистецтво", який не дійшов до наших днів. Цей твір ліг в основу есе Горація „Про поетичне мистецтво".

[1] Ориґінальні цитати латинською мовою подано за виданням: Horatius. Opera.— Lipsiae, in aedibus B. C. Teubneri, MCMLIX.— XXV+378 p. При цитатах наводимо традиційне позначення віршових рядків (римською цифрою — порядковий номер твору, арабськими — віршових рядків).

[2] Тут і далі цитати з творів Горація подаються у перекладі А. Содомори: Квінт Горацій Флакк. Твори / Пер. з лат., передм. та прим. А. О. Содомори.— К., 1982.— 254 с.

рить нову римську поезію. Уже сучасники високо оцінювали його доробок; у пізнішій римській ліриці відчутні горацiанські впливи.

Горацій був відомий і в Середні віки, але передусім як автор сатир. Петрарка відкрив його оди, і відтоді єдино Горацій надовго репрезентує для Європи античну лірику. Власне під його впливом розвиваються ліричні жанри національними мовами. „Послання до Пісонів" упродовж багатьох століть було теоретично-практичним каноном поезії. Багато пізніших авторів старалися наслідувати його творчість.

Використовуючи у поетиках матеріал з творів Горація, київські вчені вводять у свої курси теоретичні узагальнення, викладені римським поетом у „Посланні до Пісонів". Поетика 1637 р.[3] цитує його один раз, „Fons Castalius..."* — тричі, Феофан Прокопович — двадцять, а Митрофан Довгалевський — десять разів.

Одне з двох цитувань Поетикою 1637 р. теоретичного твору Горація припадає на вступ. Мотивуючи доконечність поєднання мистецтва віршування з природними здібностями поета, автори поетики наводять чотиривірш, у якому римський поет виразив свій погляд:

*Natura fieret laudabile carmen, an arte,*
*Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,*
*nec rude quid prosit video ingenitum: alterius sic*
*altera poscit opem res et coniurat amice* (408—411)**.

Ту саму цитату в аналогічному контексті наводить і „Fons Castalius..."[4]

Феофан Прокопович у процесі викладу матеріалу застосовує найбільший вибір античних і ренесансних джерел, удаючись до узагальнення античних теоретиків, а також ілюструючи цитатами з творів римських поетів свої власні узагальнення. Досвід Горація український учений використовує уже у вступі. Феофан Прокопович мотивує появу свого курсу потребою звести в малому обсязі усю необхідну початківцеві інформацію, відкинувши зайве. При цьому Феофан Прокопович наводить цитату з „Послання до Пісонів" Горація (в. 335—336), де той закликає виражати свої думки лаконічно, особливо, якщо виклад має дидактичну мету[5].

Далі, в першому розділі, наведена класична дефініція „завдань поезії", запозичена з „Послання до Пісонів", щоправда, без вказівки, звідки цю цитату вибрано[6]. Феофан Прокопович використовує її для обґрунтування своєї критики творчости тих античних поетів, котрі, на його думку,

---

[3] Задля зручности поклики зроблено на публікацію: Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст.— К., 1981.— С. 118.

* „Fons Castalius in duplicis rivulos solutam scilicet et ligatam orationem Kijovo-Mohileanis musis consecratus felici suspicio emanavit anno Domini 1685".

** *Хист чи майстерність потрібніша віршам?— Ось де питання.*
*Та, як на мене, то й пильність сама, без природного хисту,*
*Як і без пильності хист,— це слово пусте: вони в парі*
*В дружбі й у праці взаємній і сили й ваги набирають.*

[4] Fons Castalius..., f. 45.

[5] Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина.— Москва; Ленинград, 1961.— С. 337.

[6] Це „Послання до Пісонів", в. 333—334.

погрішили проти мистецтва, як Плавт, Катулл, Овідій, Марціал, бо „у своїх нечистих творах осквернили поезію і шкодили моральности людей“[7]. Київський теоретик має на увазі „непристойні“ вірші на любовні теми, котрі вийшли з-під пера названих поетів і були популярними і в добу античности, і в епоху середньовіччя, і в пізніші часи.

Митрофан Довгалевський, коли розглядає у своєму курсі це питання, парафразує* вислів Арістотеля: „Призначення поезії...— користь і виправлення звичаїв“[8], теж не вказуючи її походження**.

Висловлюючи свої погляди стосовно походження поезії, Митрофан Довгалевський коротко реферує думки, викладені у поетиці Феофана Прокоповича (розділ I, книга I). Закінчується цей підрозділ власним узагальненням Довгалевського, у якому він висловлює позицію, на якій стояли всі українські теоретики XVII—XVIII ст. Висновок Довгалевського є, власне кажучи, оформленим ренесансно-гуманістичним поглядом на поетичну творчість як результат людської діяльности[9]. Вчений зауважує, що таке розуміння суперечить висловлюванню Ціцерона „поетами народжуються“, котре передбачає наявність таланту як основної передумови реалізації поетичного замислу. Ця суперечність закономірно виявляється у всіх теоретиків ренесансної літератури, вона є результатом компіляції контроверсійних доктрин різних філософських шкіл античности, запозичених свого часу філологами-гуманістами для мотивації своїх поглядів на поетичну творчість. Довгалевський апелює одразу до трьох авторитетів: Горація, Стобея*** та Арістотеля, цитуючи 418-й рядок „Послання до Пісонів“. Класичною в цьому контексті цитатою, яка подається у всіх київських поетиках („Послання до Пісонів“, в. 409—411)[10], автор курсу „Сад поетичний...“ підкріплює свій висновок, який, властиво, є парафразою процитованої думки Горація.

Далі, надавши арістотелівському висловлюванню форми ренесансного постулату „повчати, хвилювати і розважати“, Довгалевський наводить цитату, синтезовану ним із двох віршів Горація[11].

Цікаво, що він прагне кожен з аспектів завдання поезії проілюструвати з допомогою віршів на біблійні теми, а другу вимогу — хвилювати — унаочнює панегіриком Рафаїлові Заборовському[12].

Феофан Прокопович до питання про призначення поезії повертається ще раз в однойменному підрозділі XI розділу свого курсу. Тут він

---

[7] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 342.

* Можливо, термін „парафраза“ в даному контексті не зовсім точний: „парафразовані“, з нашого погляду, висловлювання античних авторів можуть бути всього лиш недосконалим перекладом латинською мовою грецьких цитат.

[8] Задля зручности поклики зроблено на переклад курсу Митрофана Довгалевського українською мовою: Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Пер. В. П. Маслюка.— К., 1973.— С. 41.

** Арістотель про виховну роль поезії говорить у „Поетиці“, в розділах VI (1449b—1450a), а також у розділі XVI (1453a—1454b).

[9] Довгалевський М. Поетика...— С. 36—37.

*** Йоанн Стобей, грецький письменник першої половини V ст. Автор „Антології“, або ж „Еклоги, апофтеґмати, гіпотеки“ у чотирьох книгах,— збірника цитат із близько 500 поетів, філософів, ораторів, істориків тощо.

[10] Див. примітку 13.

[11] Послання до Пісонів, в. 333—334, 343.

[12] Довгалевський М. Поетика...— С. 42.

цитує 333-й вірш „Послання до Пісонів“. Прокопович докладно роз'яснює суть Горацієвого вислову і наводить, крім того, вірші 334-й та 343-й, узагальнюючи зміст котрих, подає остаточне формулювання думки про призначення поезії. Античний матеріал, що його використав Прокопович, наявний у всіх поетиках — і західноєвропейських, і українських.

Прокоповича особливо цікавили епічні жанри. Перший розділ свого курсу теоретик завершує розглядом користи, яку дає поезія; при цьому він акцентує на виховній ролі збережених і опоетизованих літературою відомостей про „подвиги“. Свої думки український теоретик підкріплює цитатою з „Од“ (IV, 9, „До Лоллія“), де Горацій підкреслює, що факти історії та імена окремих осіб зберігаються лише в тому випадку, якщо вони стали об'єктом поетичної оповіді. Розглядаючи ці проблеми на самому початку свого курсу, Прокопович, очевидно, намагається суґестувати студентам відповідне розуміння „користи“ поезії. Не треба забувати, що поетика Феофана Прокоповича писалася 1705 р., тобто в час активного розвитку процесу будівництва держави Гетьманщини. Саме тоді, завдяки щедрій фінансовій підтримці Мазепи, Києво-Могилянська академія стає не тільки освітнім, але насамперед науковим і культурним центром, вплив якого поширювався і поза межі України. Не підлягає сумніву, що освітній процес в академії того часу підпорядковувався політичним завданням побудови гетьманської держави: випускники цього вищого навчального закладу творили новітню бюрократію. Зрештою, досить переглянути власні твори викладачів академії, щоб зрозуміти, яка тематика в ті часи вважалася пріоритетною.

Що ж стосується суто естетичного плану художньої творчости, то особливо важливими розділами курсів поетики були ті, у яких викладалися елементи стилістичної теорії. Бачимо у поетиках цілі реєстри античних імен, понять, категорій, з одного боку, і, з другого, численні приклади — цитати зі спадщини античних авторів, покликані ознайомити студентів зі способами художнього літературного вислову. У всі курси, крім того, вводилися спеціальні комплекси вправ, які повинні були сприяти вдосконаленню майстерности вираження своїх думок.

У курсі поетики Прокопович відводить немало місця для вправ, які мали сприяти оволодінню студентами майстерности вислову, опануванню формальних тонкощів риторики та метрики. Теоретик рекомендує студентам додержувати чотирьох принципів, які сприятимуть удосконаленню стилю викладу думок. Три з них запозичено з трактату про ораторське мистецтво Фабія Квінтіліана, четвертий — із „Послання до Пісонів“ Горація[13]. Йдеться про вибір автором теми твору. Четвертого, гораціанського принципу немає у поетиці Якова Понтана — найбільш імовірному джерелі поетики Феофана Прокоповича. Наявність у курсі цієї цитати з твору Горація, а насамперед точна вказівка порядкового номера вірша, свідчать про безпосереднє ознайомлення українського теоретика з творами римського поета, а також про прагнення творчо розвинути окремі положення теорії ренесансної поезії.

Для оволодіння досвідом художнього оформлення своїх думок у кожен курс поетики вводилися спеціальні вправи. Ці вправи, за свідченням самого Прокоповича, він запозичив для свого курсу поетики з „Проґімнас-

[13] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 349—350.

мат“ Афтонія Софіста*. Цей матеріал у поетиці Феофана Прокоповича становить значну частину першої книги (з 359-ї по 385-ту сторінку). Прокопович запозичує лише основні відомості про вправи, самостійно добираючи ілюстративний матеріал і доповнюючи Афтонієві рекомендації власними висновками і порадами початківцям.

Досягнення ясности й стислости вислову — один з основних аспектів, на які постійно звертає увагу український учений, рекомендуючи слухачам заняття стилістичними вправами. Очевидно, що це питання було дуже актуальним у час домінування стилю бароко, якому властивий розлогий, надміру ампліфікований, гіпертрофовано велемовний виклад. Мова про це ведеться на матеріалі опису, що його теоретик трактує в даному місці як один із видів вправ[14].

Українські теоретики поетичної творчости зазвичай вводять у свої курси паралелі з практики живопису для унаочнення принципів поетичного відтворення. Уперше цей метод використав Арістотель у „Поетиці“, застосовано його і в есе Горація „Послання до Пісонів“, а пізніше до нього часто вдавалися ренесансні вчені. Саме ним користується Прокопович для обґрунтування вимог до опису як способу поетичного відтворення. Український теоретик трактує опис як доволі самостійну підсистему більшого твору, яка будується за власними законами і є важливим засобом акцентування думок, виражених автором у творі, частину якого становить опис. Автор українського курсу підкреслює, що віднайдення „золотої середини“ між тривалістю і зрозумілістю, виразністю викладу чи не головна ознака досконалости поетичного вираження, зрілости авторського стилю. Свої міркування Прокопович підкріплює посиланням на авторитет Горація, цитуючи аналогічні зауваження з „Послання до Пісонів“:

*Не одного з нас, поетів, о батьку, й сини його гідні,*
*Вводить в оману уявна довершеність: темним роблюся,—*
*Прагнучи бути коротким; той, дбаючи тільки про легкість,*
*Млявим стає, цей надутим, силкуючись бути поважним* (в. 24—26)[15].

Як треба описувати поетичним словом те чи те явище, автор поетики ілюструє численними цитатами, які він запозичив переважно з „Енеїди“ Вергілія та „Метаморфоз“ Овідія; вони займають весь сьомий розділ першої книги курсу Феофана Прокоповича[16]. Серед цих прикладів є і єдина цитата з оди Горація — „витончений опис весни“: „Білі вже збігли сніги...“ (ода IV, 7, 1, „До Манлія Торквата“)[17].

Інший різновид вправ — байка. Жанр байки має давню традицію в українському літературному процесі й у XVII—XVIII ст. зажив особливо

---

* Афтоній із Антіохії, ритор IV ст., учень славетного Лібанія. Автор підручника з риторики, згодом перекладеного на латинську мову. Підручник мав популярність у школах Візантії та в Європі в епоху Відродження.

[14] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 359 і далі.

[15] Там само.— С. 360.

[16] Там само.— С. 363—368.

[17] У Прокоповича помилка у цитуванні: він подає „Diffugiunt nives...“ (див.: Прокопович Ф. Сочинения.— С. 254), тоді як має бути: „Diffugere nives...“ (пор.: Q. Horati Flacci. Opera.— P. 118).

великої популярности[18]. Треба зазначити, що українські теоретики красного письменства називали байкою не лише відому жанрову форму, але й певний вид вправ, уживаючи в цьому випадку термін „байка“ (латинською мовою fabula) як синонім до слова „фабула“.

Прокопович запозичив матеріал про байку-вправу для свого курсу з „Прогімнасмат“ Афтонія. Проте український теоретик у цьому ж підрозділі викладає відомості про жанрові ознаки байки як самостійного твору. Риторична традиція античности й середньовіччя вважала байку не самостійним твором, а риторичним прийомом, за допомогою якого вводилася відповідна теза. Тому матеріал про байку розглядався, як правило, у розділах риторики. Лише нові літератури, за твердженням Володимира Крекотня, починають усвідомлювати байку як самостійний літературний жанр[19]. Поетика Феофана Прокоповича демонструє дуалізм ставлення до байки: з одного боку, український теоретик умістив відомості про байку у розділі, в якому розглядаються вправи, і трактує її власне як вправу; водночас бачимо спробу сформулювати основні вимоги до байки як до самостійного жанру.

Ілюструючи свої теоретичні висновки, Прокопович користується улюбленим прийомом лекторів курсу поетики: подає байку про сільську та міську мишей у ширшому викладі Горація (138 віршових рядків) і власну версію опрацювання цієї фабули. Горaціїв твір (сатира II, 6, 80—117) розширений за рахунок промов дійових осіб, опису персонажів; байка Прокоповича написана, як він сам зауважує, стилем Езопа: у вигляді простої оповіді[20].

Цікавий той факт, що Прокопович не використовує готового ориґінального твору давньогрецького поета, а пише свою версію — за законами ренесансного наслідування. У даному випадку Прокопович має на увазі не твір певного жанру, не написання власне байки як твору, а саме можливості інтерпретації фабули: сюжету, котрий можна по-різному трактувати залежно від потреби. При бажанні у цьому прикладі можна вбачати обстоювання свободи поетичної творчости: український теоретик неначе наголошує на тому, що головним аспектом літературної творчости є не вибір теми твору, а спосіб її викладу.

Зауважимо також, що власний твір-приклад Прокоповича не суто ренесансний твір. Попри лаконізм пропонованої версії, вона промовисто засвідчує тенденцію уже барокового за своєю суттю підходу до відтворення відомої теми, коли антична форма наповнюється ідеями християнського етосу, традиційними для тогочасного українського літературного процесу: прикінцевий монолог твору має підтекст, суголосний настрою елегії про блаженного Олексія. Прокопович, отже, спеціально демонструє студентам свій твір — з бароковим ухилом, характерним для українського менталітету й літературного процесу, а не використовує готову розробку котрогось із визнаних авторів Античности чи Ренесансу.

Таким чином Прокопович ознайомлює студентів зі специфікою і духом поетичного мислення (від можливости окреслення певного поняття

---

[18] Вичерпний огляд творів цього жанру міститься у дослідженні: Байки в українській літературі XVII—XVIII ст. / Розвідка, підготовка текстів та прим. В. І. Крекотня.— К., 1963; там же проаналізовано способи і мета використання байок у зазначену епоху.

[19] Байки...— С. 9.

[20] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 312—313.

різними способами („вправи на „синоніміку“) і аж до написання окремого твору (він водночас може бути частиною більшої поетичної оповіді).

Далі Прокопович переходить до викладу теоретичних принципів наслідування. Це одна із центральних проблем поетичної творчости. Розв'язуючи її на основі ренесансної методології, український теоретик базує свій виклад на узагальненнях Арістотеля, висловлених у „Поетиці“, а також використовує рекомендації стосовно поетичної практики, які містяться у ряді творів Горація.

Український учений розглядає наслідування на двох рівнях: насамперед як метод ренесансної дидактики, але і як метод поетичного відтворення дійсности, що мало б сприяти опануванню студентами формальних засобів віршотворчости й глибшому розумінню самої суті міметичної природи поезії.

Римська поезія у найзагальнішому вигляді базувалася на тих самих принципах, що і грецька драматургія. Тому закономірним є перманентне поєднання філософсько-естетичних узагальнень Арістотеля стосовно природи грецьких драматичних творів і практичних рекомендацій Горація, які стосувалися насамперед поетичних творів, визначальною ознакою яких була їх філософічність. Саме спосіб відтворення відомої мітологічної фабули й був головним моментом мистецької суґестії — адже фабулу драматичних творів греки чудово знали. Арістотель у „Поетиці“ виклав власні узагальнення та спостереження попередників, які стосувалися принципів розробки міту-фабули і таким чином започаткував і утвердив розвиток європейської теорії літератури. Римська поезія продовжила цей процес, запозичуючи й обробляючи для своїх потреб, дуже часто праґматичних, суто прикладних, сюжети грецьких поетів, паралельно вдосконалюючи і модифікуючи на свій лад розроблені ними метричні форми. Вдруге до наслідування, обробки-вдосконалення вдалися гуманісти, започаткувавши таким чином ренесансну літературу. Тому „Поетика“ Арістотеля, присвячена розгляду можливостей інтерпретації фабули, стала для гуманістів ідеальним і найбільш загальним джерелом теорії, своєрідною Біблією літературної творчости. Проте вона використовувалася здебільшого у поєднанні з „Посланням до Пісонів“ Горація, який виклав свої міркування у більш прикладній формі. Горацієва поетика, незважаючи на невеликий обсяг твору й есеїстичну форму викладу матеріалу, стала надзвичайно популярним і практично офіційно застосовуваним курсом у царині шкільної дидактики. Власне від неї запозичили форму більшість віршованих поетик пізнішого часу.

Теоретики античности у своїх курсах словесности розвивали комплекс загальних питань, згрупованих навколо кількох ключових проблем: твір як відображення дійсности (міметична природа поезії); відповідність зображуваного у художньому творі дійсности (правдоподібність — неймовірність); мета обробки відомого сюжету і майстерність в осягненні цієї мети (роль вимислу-домислу у процесі обробки фабули як носія поетичної суґестії). Розробка цих проблем своєю чергою була пов'язана з конечною потребою відповісти на цілий комплекс питань, які стосувалися суто формальних засобів (відповідність форми змістові). Кожне століття чи епоха трактували співвідношення основних, визначальних проблем суголосно з панівними світоглядними особливостями свого часу і відповідно трактували питання про формальні засоби тощо.

Феофан Прокопович, наполегливо рекомендуючи студентам освоювати насамперед стиль вислову античного письменника, його „спосіб мислення", має на увазі власне арістотелівську категорію мімесису, реалізовану у творах античних поетів. Водночас, роз'яснюючи суть наслідування як навчального методу (не лише дидактичного, а саме навчального, що стосувався засвоєння знаних сюжетів й оригінального, у межах авторського замислу, способу викладу цих базових сюжетів), він застерігає неотеориків від сліпого дрібничкового копіювання, а насамперед від наслідування неґативних явищ, вад творчости, які можуть траплятися в античних авторів. Зазначимо, що тут Прокопович мав на увазі найперш „огріхи" формального плану (огріхи у метричній схемі, недотримання стильового реґістру тощо), а насамперед — імовірні невідповідності поміж світоглядними принципами поганських авторів і сучасної йому людини, яка керувалася у житті християнським етосом. Ці застереження підкріплюються цитатою з „Послання до Пісонів" Горація: „Ну, а коли задрімає Гомер,— мені робиться прикро" (в. 359). Прокопович цілком погоджується з Горацієм, котрий невправних копіїстів чи свідомих плаґіаторів називає „рабською отарою"[21]. Ці зауваження українського теоретика певною мірою спростовують міт про „релігію античности", яка начебто панувала поміж адептами постренесансної теорії, а також висновки вчених XIX ст. про „рабське копіювання" київськими професорами західноєвропейських курсів теорії словесности[22]. Очевидь українська письменницька еліта (люди, які були водночас і творцями української літератури бароко і теоретиками стилю) цілком критично ставилася до культурних здобутків різних епох, у тому числі й до власного доробку і своїх сучасників.

Щоб уникнути буквального копіювання, поетові-початківцю слід пильно додержувати принципу відповідности. На думку Прокоповича, це одна з найскладніших проблем поетичної практики. Він докладно в усіх трьох книгах розглядає суть цього принципу поетичної майстерности, апелюючи до авторитету Горація:

*Щоб опісля якийсь бог чи Герой, що недавно на сцені*
*В золоті й пурпурі сяяв, у темну нору не скотився,*
*Мови низької уживши або від землі відірвавшись,*
*Щоб не ширяв у порожняві, ловлячи всякі марниці*[23].

Прокопович вимагає від студентів особливо уважного ставлення до вимог, викладених Горацієм у цьому чотиривірші. Розробкою питання про наслідування закінчується перша — дидактична — книга поетики Феофана Прокоповича.

Після вступних відомостей загальнотеоретичного плану про походження, суть, рушійні моменти поетичної творчости автори київських

[21] Наводячи це твердження римського поета, Прокопович припускається помилки: він відсилає студентів до твору „Послання до Пісонів", який становить третю книгу „Послань" (Epistulae, III), насправді ж ця думка висловлена у 19-му з Послань першої книги (Epistulae, I, 19, 19): „O imitatores, servom pecus..." („Рабська отаро наслідувачів...").

[22] Петров Н. И. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 г. // Труды Киевской духовной академии.— 1866.— Т. 3.— № 11.— С. 357; Резанов В. Н. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов.— Москва, 1910.— С. 340.

[23] Послання до Пісонів, в. 227—230.

курсів переходять до розгляду системи видів і жанрів поетичних творів. Він починається викладом можливих критеріїв поділу творів на жанри і канонізованим переліком жанрів; далі подається інформація про кожен жанр зокрема.

Поетика 1637 р. та „Fons Castalius" (1685) в даному контексті Горація не цитують. Прокопович не розглядає зосібна питання про жанрово-видовий поділ поетичних творів; дуже загальні натяки з цього приводу зустрічаємо у вступі до його курсу. Свій виклад про особливості окремих жанрів український теоретик починає одразу розглядом особливостей епічного жанру.

Прокоповича особливо цікавив епічний вид творчости. Горацій у своїй віршованій поетиці-есе теж досить уваги приділяє епіці. Не закономірні доволі численні висловлювання, що їх український учений запозичив із творів римського поета. Так, у вигляді цитати з „Послання до Пісонів", щоправда, без покликання на сам твір, подається визначення змісту епопеї. „Героїчна поема", за визначенням Прокоповича, розповідає „про лихоліття війни, про діяння владик, полководців" („Послання до Пісонів", в. 74)[24].

Великою мірою під впливом Горація склалися погляди Прокоповича на досконалу пропозицію (вступну частину) епічного твору. До цієї структурної частини поеми всі автори навчальних курсів ставилися особливо серйозно: зачин епічного твору був своєрідним анонсом, чимось, на зразок молитви перед самим дійством. Риторична традиція особливо наголошувала на тому, що слухача (реципієнта) належить з перших рядків зацікавити, заінтриґувати і таким чином спонукати до активного сприйняття твору. Одна з основних рекомендацій для імовірних авторів — це вимога „дотримання скромности"[25]. Для Феофана Прокоповича це означає коротко, зрозуміло і вичерпно поінформувати читача або слухача про події, котрі поет хоче відобразити у творі. Теоретик не рекомендує застосовувати у зачині твору складних для розуміння тропів і фіґур, патетичних фраз тощо. Не слід, цитує Прокопович Горація, „застосовувати довжелезних і пишних слів" („Послання до Пісонів", в. 95)[26], прагнучи дешевої слави. Як приклад особливо вдалого зачину епічної поеми український теоретик наводить зачин „Одіссеї" Гомера у латинському перекладі Горація:

*Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae*
*qui mores hominum multorum vidit et urbes.*

(„Послання до Пісонів", в. 141—142)[27].

Приклад невдалої пропозиції вчений запозичує теж із Горацієвого твору[28]. Тут же процитовано жарт, котрий Горацій адресував невправному поетові:

---

[24] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 386.
[25] Там само.— С. 388.
[26] Там само.
[27] Там само.— С. 389; в українському перекладі:
*Музо, прослав того мужа, який після скорення Трої*
*Звичаїв стільки пізнав і міст чужоземних побачив.*
[28] Послання до Пісонів, в. 137.

*Що сотворити б він мусив, щоб зачин такий оправдати?*
*Гори в пологах важких, а родиться мишка маленька*[29].

Цей жарт Прокопович переадресовує автору поеми „Фарсалії" Лукану*. Автор Поетики 1637 р. вважає зачин „Фарсалій" добре скомпонованим і навіть цитує цей уривок твору як зразок[30]. Прокопович іншої думки. Він переконаний, що „викличний вступ Лукана гідний „різок цензорів"[31]. Можливо, такий погляд сформований оцінкою Юлія Цезаря Скалігера, критичні зауваження котрого на адресу Лукана український теоретик згадує, обґрунтовуючи своє неґативне ставлення до зачину поеми „Фарсалії". У поетиці Якоба Понтана, що для вчених Києво-Могилянської академії, без сумніву, була одним із основних джерел засвоєння ренесансної теорії, оцінок поеми Лукана в цьому контексті нема.

Можливо, що неґативна оцінка пропозиції „Фарсалій", яку свого часу дав Прокопович, вплинула на ставлення до цього твору й інших авторів поетик. Митрофан Довгалевський, який, безперечно, знав про існування цього епічного твору, ані словом не згадує про нього, розглядаючи питання про інвокацію епічної поеми.

Інколи Прокопович використовує влучні й гострі вислови Горація, адресовані безталанним сучасникам, аби висловити власне ставлення до невдалих творів. Зокрема, критикуючи „сучасного балакуна"**, Прокопович переадресовує йому висловлювання Горація, яким той висміяв графоманів: „[...] невідомо, за що він так мучиться тим віршуванням" („Послання до Пісонів", в. 470—471)[32].

Митрофан Довгалевський, викладаючи вступну загальну інформацію про епічні твори, робить спроби диференціювати їх на окремі види за тематичними ознаками. За приклад „патетичної поеми" йому слугує „Послання до Пісонів". Дивно, але поняття „патетична поема" Довгалевський дефінує, як поетичний твір, який містить „правила певного мистецтва"[33]. Це єдина згадка творчости Горація у поетиці Митрофана Довгалевського у контексті викладу інформації про епічну творчість.

Узагальнення й висловлювання Горація використовували українські теоретики і при висвітленні питань теорії драми. Щоправда, матеріал про драматичні жанри займає у київських поетиках досить мало місця: у Прокоповича, наприклад, лише два розділи з одинадцятьох другої книги; всі інші присвячено розгляду загальнотеоретичних питань, які стосуються оформлення фабули епічних творів.

Викладаючи свої погляди на структуру драматичного твору, Прокопович покликається на „правило Горація, який узагальнив досвід

---

[29] Послання до Пісонів, в. 138—139.

* Марк Анней Лукан (39—65), римський поет. Син Аннея Мела, брат філософа і траґіка Сенеки; народився в іспанській Кордові. Автор ряду творів, зокрема історичного епосу „Belli civilis libri X", названого самим автором „Фарсалії",— єдиного збереженого до наших часів твору.

[30] Київська поетика 1637 року.— С. 128.

[31] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 389.

** Ідеться, очевидно, про Якова Собеського, автора поеми про Хотинську битву, панеґіриста короля Сиґізмунда III.

[32] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 390.

[33] Довгалевський М. Поетика...— С. 179.

драматургів". Мається на увазі висловлювання римського поета про оптимальну кількість дій у драматичному творі: „Кожна вистава повинна включати [...] рівно п'ять дій" („Послання до Пісонів", в. 189)[34].

Очевидно, що деякі цитати автори київських поетик механічно переносили з курсу до курсу, не завдаючи собі труду поцікавитися, звідки ж запозичено те чи те визначення. Зазвичай автори рукописних курсів просто вставляли до своїх текстів вірш, не вказуючи джерело його походження. Поетика 1637 р., згадуючи наведене „правило Горація", не пов'язує його з іменем римського поета; Митрофан Довгалевський цитує цей віршований рядок, не наводячи даних про автора і твір.

Українські теоретики апелюють до авторитету Горація, рекомендуючи студентам не показувати зі сцени жахливих або ж неприємних епізодів, а також таких, у яких зображаються події сакрального змісту. Ця вимога дещо дивна в контексті барокової естетики: автори барокових творів якраз прагнули якнайсильніше вразити реципієнта; гострі відчуття, які вщерть заповнювали буремну реальність, неминуче повинні були прийнятися і в царині художнього мовлення. Проте Прокопович цитує „Послання до Пісонів" (в. 182—188), де Горацій радить щадити емоції й естетичне чуття слухача (глядача). Що ж стосується подій сакрального змісту, то український учений, як і варт було сподіватися, поширює дію Горацієвих рекомендацій на таїнства християнства: „безкровну жертву, хрещення і подібне теж недоцільно виставляти напоказ зі сцени через святість цих речей"[35]. Сягаючи ще глибше у давнину, український теоретик приписує Есхілові вимогу заборони для демонстрації певних тем, покликаючись при цьому на свідчення Арістотеля у його „Поетиці"*. У поетиці Митрофана Довгалевського наведено цитату з „Послання до Пісонів", якої немає у всіх інших аналізованих курсах. Роз'яснюючи стилістичні особливості поетичного мовлення у комедійних творах, Довгалевський цитує висловлювання Горація, у якому ставиться вимога реалістичного опису вікових особливостей персонажів і відповідности їхніх учинків, характерів саме віковим характеристикам:

*Мусиш відмітити риси, властиві для кожного віку,*
*Живо малюючи вдачі всілякі, мінливі з роками.*

(„Послання до Пісонів", в. 156—157)[36].

Інформуючи студентів про елегійні жанри, Прокопович розпочинає свій виклад із дефініції елегії як „сумного поетичного твору", цитуючи Овідія. Прослідкувавши історію розвитку цієї жанрової форми від виник-

---

[34] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 433.

[35] Там само.— С. 435.

* „Поетика" Арістотеля такої інформації не містить. Про Есхіла давньогрецький учений згадує у IV розділі (1449в), оповідаючи про введення грецьким трагіком другого актора і про применшення значення хору; у розділі XIV (1453в—1454а) знаходимо фразу, яка стосується трагедії Софокла „Цар Едіп". Тут ідеться про вбивство, яке стається за сценою. Можливо, що саме це зауваження могло стати причиною приписування Есхілові авторства зацитованої рекомендації.

[36] Довгалевський М. Поетика...— С. 191; у вказаному виданні ця цитата подана в іншому вигляді (версія перекладача поетики): „Кожного віку характер тобі ось відмітити треба, // Чар весь років і природи віддай, що міняється з часом".

нення і до того стану, який був запозиченим ренесансною теорією, вчений робить висновок, що змістом елегійного твору є насамперед зображення людських афектів. На підтвердження свого висновку він цитує „Послання до Пісонів", у якому Горацій виклав свої погляди про те, якими повинні бути елегійні твори:

*Спершу в нерівнім двовірші звучав лише сум, але потім*
*Також і напис-обітницю розміром тим укладали.*

(„Послання до Пісонів", в. 75—76)[37].

Митрофан Довгалевський викладає матеріал про елегію так само. У його поетиці наведено дві згадані цитати римських поетів. Крім того, автор поетики „Сад поетичний..." вводить свій поділ творів елегійного жанру за тематичними ознаками. Окремі види елегій проілюстровані віршами на богословські теми.

Описуючи ліричні жанри поезії, Феофан Прокопович багаторазово цитує оди з різних книг Горація з наміром проілюструвати особливості метрики, про що йтиметься у нашій статті далі. У Довгалевського цей матеріал викладено набагато ширше; він прагне якомога поглибити поділ ліричної поезії на види за різноманітними критеріями. Свій виклад теоретик щедро ілюструє творами різних авторів, у тому числі й Горація, але не цитує їх, а обмежується вказівками на номери окремих творів і книги. Така подача матеріалу, очевидно, передбачала легкий доступ до першоджерел. Можливо, що студенти мали завдання на зразок „домашніх читань", під час яких вивчали, аналізуючи, рекомендовані оригінальні твори античної літератури. Довгалевський звертає увагу студентів на такі твори Горація: оди: I, 1; I, 3; I, 4; I, 6; I, 32; I, 34; II, 6; II, 9; III, 1 (двічі), III, 3 (двічі); крім того, на оду 5 із книги „Епод"[38]. У цьому контексті Митрофан Довгалевський цитує:

*Глянь, нащадку ясний давніх володарів,*
*Меценате, хвало і захисте любий мій...*

(Оди, I, 1, 1—2)[39].

*Майї сину, внуче Атланта віщий.*

(Оди, I, 10, 1)[40].

Крім того, цитати з творів Горація автори курсів Києво-Могилянської академії використовували в контексті розробки метричних питань. Принагідно нагадаємо, що Горацієві вірші вирізняються серед спадщини інших античних поетів різноманіттям віршових розмірів, багато з яких саме Горацій увів у римську поезію.

---

[37] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 439.

[38] Див.: Довгалевський М. Поетика...— С. 200—206.

[39] У виданні поетики ця цитата має такий вигляд: „Меценате ти мій, царського роду внук, о прикрасо моя, захисте мій міцний" (Там само.— С. 201).

[40] Відповідно: „Красномовний Меркурію, внуку Атланта" (Там само.— С. 203).

Виклад метричних питань українські теоретики здійснюють двома етапами: спочатку аналізують особливості віршової техніки котрогось із античних авторів і на цій основі формулюють параметри певної метричної схеми, вимоги до побудови вірша, а потім наводять приклади, якими ілюструють певну недосконалість, котрої належить уникати, або ж навпаки — випадок добре укладеного віршового рядка. Таким чином студенти вивчали (очевидно, заучуючи приклади напам'ять) метричні канони античної поезії та могли їх наслідувати (без застосування кожного разу графічної метричної схеми), намагаючись втілити ту норму, яка вважалася ідеалом.

Автори Поетики 1637 р., кажучи про дактилічний гекзаметр, цитують Горація один раз: сатиру II, 3, 79[41]. Цей вірш закінчується шестискладовим словом: „Quisquis luxuria tristive superstitiune..."* Автори поетики вважають це недосконалістю і радять майбутнім поетам уникати навіть чотири- і п'ятискладових слів у кінці вірша.

У поетиці „Fons Castalius..." для викладу питань метричної теорії використано переважно твори Горація. Оповідаючи студентам про різноманітні віршові форми і структури, цей курс тричі цитує оду „До Мецената" (I, 1, 1): „Maecenas atavis edite regibus..."**; „До корабля" (I, 3, 1): „Sic te diva potens Cypri..."***; „До Сестія" (I, 4, 2): „...trahuntque siccas machinae carinas..."****; „До Мунація Планка" (I, 7, 1): „Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen..."*(5); „До Лідії" (I, 8, 1): „Lydia, dic, per omnis"*(6); двічі оду „До Левконої" (I, 11, 1): „Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi..."*(7); „До захланного" (II, 18, 1): „Non ebur neque aureum..."*(8); та двічі „До Необули" (III, 12, 1 й III, 12, 1—2): „Miserarum est nequis dare ludum neque dulci mala/ vino lavere, aut examinari metuentis patruae verbera/ linguae"*(9). Крім од, поетика 1685 р., розглядаючи метричні питання, цитує ще еподи: „На Альфія" (2, 1 та 35): „Beatus ille, qui procul negotiis..."*(10), „pavidumque leporem et advenam lanqueo gruem..."*(11) та „До друзів" (13, 2): „[...] nivesque deducunt Iovem; nunc mare, nunc silvae..."*(12)

Феофан Прокопович теж звертається до творчости Горація, викладаючи теорію дактилічного гекзаметра. Він наводить як ілюстрацію „дефекту" віршового рядка уже знану цитату із сатири (II, 3, 79)*(13): гекзаметральний рядок, який закінчується шестискладовим словом. Прокопович підкреслює, що це — вада гекзаметра.

---

[41] Київська поетика 1637 року.— С. 131.

* „Ви, що попухли з переситу, й ви, чию душу струхлілу..."

** „Глянь, нащадку давніх володарів..."

*** „Хай Кіпріда в ту путь тебе..."

**** „...Судно просохле знов гойдає хвиля..."

*(5) „Родос славлять одні, Мітілену..."

*(6) „Лідіє, ради неба..."

*(7) „Ти не звідуй про те, де нам межу доля накреслила..."

*(8) „Не блищить ні в золоті..."

*(9) „Ось він, безталанних жереб: ні в любовній грі забутись, / Ні в вині солодкім туги не втопить, а все тремтіти, / Що хльосне докором дядько".

*(10) „Щасливий, хто й не чув про справи-клопоти..."

*(11) „А то з сильця, буває, вийме зайчика/ чи журавля мандрівного..."

*(12) „Дощі і сніги на землю шле. Стогне то море, то ліс..."

*(13) „Ви, що попухли з переситу, й ви, чию душу струхлілу..."

139-й вірш теоретичного „Послання до Пісонів“, ужитий уперше в контексті викладу матеріалу про зачин епічної поеми, вдруге цитується для демонстрації поетичної майстерности Горація. В оригіналі цей вірш закінчується односкладовим словом, і Прокопович підкреслює, що таке рішення поета — талановито знайдений засіб для сугерування враження зменшення, про що і йдеться у вірші: „Partuerint montes, nascetur ridiculus mus...“ — „Гори в пологах важких, а родиться... мишка маленька“[42]. Український теоретик полемізує із Сервієм*, який такі випадки (закінчення гекзаметра одно- або ж багатоскладовим словом) уважає наслідком недостатньої обробки творів античних поетів. Обстоюючи свій погляд, Прокопович аналізує наведений вірш Горація і наводить ще три аналогічні випадки з „Енеїди“ Верґілія[43]. Свій виклад український теоретик підкріплює, покликаючись на поетику Юлія Цезаря Скаліґера, який теж уважає це місце вдалою знахідкою Горація і докоряє Сервію за недоречну критику[44]. Виклад цього матеріалу Прокопович закінчує рекомендацією студентам, кажучи, що такі — всічені на кінці — вірші доцільно писати в тому випадку, якщо треба відобразити певний психологічний стан людини: гнів, обурення тощо. Цікаво, що цю пораду вчений обґрунтовує, відсилаючи студентів до ораторського досвіду: „Розкрий хоча б промови Демосфена,— скільки там знайдеш подібних періодів. Досить лише поміняти віршовий розмір і навряд чи вдасться знайти щось більш безформне“[45]. Промовистий приклад тісного переплетіння у курсах поетики ораторського і віршотворчого досвіду.

Феофан Прокопович широко застосовує поетичну практику Горація при висвітленні особливостей віршових розмірів, якими зазвичай пишуть драматичні твори. Викладаючи історію розвитку ямбічного триметра (сенара), Прокопович подає відомості, почерпнуті з „Послання до Пісонів“ Горація та з творів Овідія. У віршах 79—82, процитованих київським теоретиком, Горацій розповідає про застосування цього розміру у драматичних творах і про Архілоха (за переказом винахідника ямбічного вірша). Із „Послань“ Прокопович наводить цитату, у якій Горацій інформує про власноручну імплантацію вказаного віршового розміру на ґрунт латинської поезії: „Запозичив я Дух Архілоха, // Ритми його, а не зміст, не слова, що Лікамба карали. // Тож не вінчай мене лавром дрібнішим за те, що не смів я // Лад його пісні змінити, її своєрідне звучання“ („Послання“, I, 19, 23—25)[46]. Щоб продемонструвати студентам правильний ямбічний вірш, Прокопович цитує епод II, 1 Горація: „Beatus ille, qui procul negotiis...“ („Щасливий, хто й не чув про справи-клопоти...“)[47].

Прокопович використовує досвід Горація — „головного серед ліричних поетів“, щоб поінформувати студентів про структурні особливості елегійного дистиха в одах. Це питання викладене суто на матеріалі творів

[42] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 398—399.

* Сервій Марій Гонорат, римський граматик кінця IV ст. до Х. Автор праць про творчість Верґілія, Горація та ін., трьох статей з теорії метрики, зокрема „Про віршові розміри Горація“.

[43] „Енеїда“, V, 481; I, 105; II, 249.

[44] Julii Caesari Scaligeri Poetices libri septem. Ed. 3.— Lugduni, 1651.— Pars V.— P. 48.

[45] Прокопович Ф. Сочинения.— С. 399.

[46] Там само.— С. 436.

[47] Там само.

Горація. Прокопович цитує оду „До Мецената“ (I, 1, 1—2), наводячи приклад монострофічної оди; „До корабля“ (I, 3, 1—2) — для ілюстрації дистрофічної та „До Необули“ (III, 12, 1) — як приклад тристрофічної оди. Останній приклад, зауважує він, єдиний у Горація випадок тристрофічної оди, котра взагалі є дуже рідкісним різновидом віршового твору. Цей приклад — наслідок власної пошукової праці Феофана Прокоповича: у поетиці Якова Понтана цього матеріалу нема[48]. Ще одна цитата — ода 1, 4 — має служити ілюстрацією двочленної дистрофічної оди.

Митрофан Довгалевський, описуючи вади гекзаметра, подає ті самі цитати, які наведено у поетиці Феофана Прокоповича. Сатира II, 3, 79 — використання в кінці гекзаметрального рядка слова з трьох і більше складів; приклади елегійного дистиха невідомого автора (очевидно, шкільна вправа), який складається з чотирьох багатоскладових слів, а також інші, менш примітні приклади[49], спільні для обох поетик, можуть свідчити про те, що Довгалевський використовував поетику Прокоповича при написанні власного курсу. Щоправда, він критично ставиться до оцінок у Прокоповича деяких фактів поетичної практики: наприклад, 139-й вірш „Послання до Пісонів“ Горація (закінчення рядка односкладовим словом) Довгалевський, подібно до західноєвропейських теоретиків, трактує як ваду віршового розміру.

Зауважимо, що сатиру II, 3, 79 Горація цитує також Поетика 1637 р.[50] Це, як уже згадувалося, єдиний випадок цитування у цьому курсі Горацієвих творів у контексті розгляду метричних питань. Автори Поетики 1637 р. мають випадок закінчення гекзаметра багатоскладовим словом за ваду гекзаметрального рядка. Той факт, що ту саму цитату в аналогічному контексті наводить і курс Якова Понтана, дає підстави твердити, що поетика Понтана була постійним джерелом літературно-теоретичної норми для авторів українських підручників та що серед викладачів академії панувала традиція застосовувати певні, усталені приклади-штампи для висвітлення відповідних тем поетичної теорії і практики.

Будова поетики Митрофана Довгалевського „Сад поетичний...“ дещо відрізняється від будови курсу Феофана Прокоповича. Весь другий її розділ присвячено теорії метрики. Інформуючи студентів про види віршів, котрі трапляються в античних поетів, Довгалевський неодноразово звертається до практики Горація, причому цитатами з його творів ілюструє і ті віршові розміри, які в історії літератури позначені іменами інших поетів — винахідників цих розмірів. Як зразок Архілохового гептаметра він цитує вірш з оди I, 4, 15; Горацієвий гекзаметр проілюстрований прикладом із оди I, 7, 27; Алкеєвий пентаметр — I, 11, 8; Алкманів дактилічний тетраметр — I, 7, 28; Ферекратів триметр — еподом I, 9; Архілохів гептаметр — еподом XII, 9; Архілохів сенар — віршем з оди I, 4, 8; Гліконієвий триметр — з оди I, 3, 11; Арістофанів триметр — з оди I, 8, 177[51]. Отож, можливі варіанти побудови віршових рядків проілюстровано тільки цитатами з творів Горація (за винятком окремих випадків, які, очевидно, є шкільними вправами).

---

[48] Пор виклад аналогічного матеріалу в його поетиці, розділ XXXIX.— С. 58.
[49] Див.: Довгалевський М. Поетика...— С. 122—124.
[50] Київська поетика 1637 року.— С. 131.
[51] Довгалевський М. Поетика...— С. 160 і далі.

У курсах риторики досвід Горація використовується у меншій мірі, аніж у поетиках. У „Риториці“[52] Феофана Прокоповича наведено лише дві цитати з творів Горація: „Послання до Пісонів“ у цьому курсі зовсім не згадується.

Уже неодноразово підкреслювалося, що Феофан Прокопович виявляв особливий інтерес до проблеми наслідування. Вона цікавила його насамперед як основоположний метод ренесансної літератури, яка була зорієнтованою на античний ідеал. Він цілком об'єктивно дивився на творчість античних авторів і усвідомлював, що і вони „грішили проти ідеалізованої досконалости“. Тому, розробляючи питання наслідування у „Риториці“, український теоретик неодноразово застерігає студентів проти „сліпого копіювання“ античних творів або ж ужитих грецькими чи римськими авторами поетичних образів. Натрапляємо тут на класичну для цього контексту цитату з Горацієвого еподу I, 19, 19, у якій римський поет презирливо затаврував неперебірливих наслідувачів, називаючи їх „рабською отарою“[53]. У поетиці Прокопович помилково відносить цей вислів до „Послання до Пісонів“; у „Риториці“ джерело цитати не вказано — тут учений називає лише ім'я автора.

Прокопович застерігає студентів проти плагіату: „видавати чуже за своє — це не наслідування, тому що це означає красти, а не наслідувати“[54]. Повторюючи це застереження у риториці, Прокопович наголошує, що наслідувати вади або дрібниці смішно; він знову застерігає студентів проти сліпого копіювання, коли думка виражена буквально, тими самими словами, які вжив свого часу античний автор. Неґативне ставлення Прокоповича і до однобокого наслідування певних окремих рис творчости, як-от: використання декору або композиційних особливостей. У курсах ученого знаходимо ще одну цікаву думку: слід вибирати для наслідування тих авторів, котрі домоглися найвагоміших результатів у певному жанрі чи виді творчости, а не копіювати авторський стиль „будь-кого, без розбору, немов сліпі“. Як уже зауважувалося, розробка питання наслідування розвинулася згодом у своєрідну оцінку античної літературної спадщини: ренесансні теоретики визначали на основі висунутих ними критеріїв, чи відповідає конкретний твір того чи того античного автора поняттю досконалого літературного твору відповідного жанру. Такі „оцінкові“ розділи містяться в усіх курсах словесности — як західноєвропейських, так і українських.

Прокопович так характеризує літературну спадщину Горація в одинадцятому розділі першої книги „Риторики“ з мовного погляду: „У Горація справжня чиста латинська мова; вона чудова, милозвучна, різноманітна, слова і речення значущі“[55]. Оцінку змісту Горацієвих творів дано у IV розділі III книги. Наводячи цитату з оди „До римлян“, у якій виражена ідея зміни і постійного погіршення поколінь, Прокопович зауважує, що Горацій запозичив цю думку з „найглибших скарбниць премудрос-

---

[52] Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: У 3 т.— К., 1979.— Т. I.— 506 с.

[53] Там само.— С. 154.

[54] Там само.— С. 153.

[55] Там само.— С. 157. Не слід дивуватися з такої оцінки мови римського автора: багато римських поетів не були римлянами з походження і володіли латинською мовою довільно.

ті“[56]: „Батьки минулись, гірші, ніж предки їх, // На світ привівши нас, марніших, // Ми ж — іще гірше дамо поріддя“ (ода III, 6, 46—48). Цитата наведена у контексті з'ясування різниці поміж ораторською і історичною оповіддю. У поетиці цієї цитати нема.

Митрофан Довгалевський цитує у другій — риторичній — частині своєї поетики твір Горація тільки раз, щоб проілюструвати „словесну хрію“ (так він називає „речення, у якому подано або розглянуто висловлювання певної особи, гідне схвалення або осуду“)[57].

Теоретики Києво-Могилянської академії, задавшись метою імплантувати на український ґрунт ренесансні досягнення з царини теорії літератури, не могли, природно, обійтися без застосування досвіду Горація. Його теоретичне есе „Послання до Пісонів“, як і інші твори, було важливим джерелом відомостей про античну поезію. Саме цими творами свого часу користувалися і їхні попередники, теоретики із заходу континенту, для розвитку теорії та практики ренесансної літератури.

Рекомендації, викладені у творах римського поета-філософа, застосовувалися для роз'яснення ключових проблем ренесансної теорії. Про це свідчать цитати з „Послання до Пісонів“, у яких ідеться про співвідношення таланту і майстерности, містяться зауваження про наслідувальну природу мистецтва, про принцип відповідности, а також ті, у котрих Горацій веде мову про педагогічні проблеми.

„Послання до Пісонів“ було для українських теоретиків джерелом відомостей про конкретні жанри, що постали у перебігу античного літературного процесу. Це стосується і ділянки метрики, а також інформації про структуру окремих жанрових форм, про стилістичне оформлення художніх творів і про особливості авторського мовлення. Римський поет увів у свій дидактичний твір ряд питань загальноестетичного характеру, виклавши їх у простій і дохідливій формі. Через те його положення українські теоретики використовували і в загальній і у прикладній поетиці, коли подавали відомості про окремі жанри. Античні жанрові і метричні форми прищеплювано на ґрунт українського літературного процесу.

Українські теоретики усвідомлювали й об'єктивно оцінювали значення дидактичного трактату Горація. Тому паралельно з покликанням на „Послання до Пісонів“ у загальній поетиці та при з'ясуванні тих питань прикладної поетики, у яких ідеться про теоретичні аспекти поетичної творчости, вони активно використовували досвід Арістотеля.

Вчені Києво-Могилянської академії використовують цитати з творів Горація переважно двома способами. Це спосіб „мотивації“, коли теоретичні рекомендації Арістотеля, ренесансних учених, свої власні чи самого Горація унаочнюються цитатами з його творів. Цей спосіб використання матеріалу застосовується при викладі питань метрики, словесного декору, інформації про окремі жанрові форми тощо.

Другий спосіб використання творів античних авторів — „аналітичний“. Автори українських курсів прагнули творчо розвинути ренесансну теорію, сформулювати спеціальні правила відповідно до свого розуміння потреб і тенденцій тогочасного літературного процесу. Зародки „аналітичного“ способу використання інформації наявні вже у поетиці 1637 р., а

---

[56] Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво.— Т. І.— С. 223.
[57] Довгалевський М. Поетика...— С. 365; процитовано сатиру I, 9, 59—60.

особливо яскраво він виявляється на початку XVIII ст. Домінує „аналітичний" спосіб, насамперед, у таких ділянках, як розробка вправ, а також теорія різних жанрів. Можливо, що ця практика пояснюється особистим інтересом авторів окремих курсів до певних жанрів, проблем метрики тощо. Українські вчені добирали також „мотиваційні" цитати, які повинні були засвідчити правильність їхніх „аналітичних" висновків і правомірність ориґінальних підходів до розв'язання конкретних питань. Цікаво, що інколи думки Горація цитуються для підтвердження релігійних постулатів.

Не менш цікавий факт ілюстрування теоретичних рекомендацій віршами свого авторства на біблійні теми. Це виразна тенденція українських поетик. Проблема співвідношення біблійної і античної, світської тематики, можливости синкретичного співіснування різних пластів культури — одне з найцікавіших питань у літературній теорії і практиці Бароко.

Показовий також факт застосування як прикладів не ориґінальних творів античних авторів, а віршів власного авторства, які наслідували форму або ж зміст ориґіналів. Феофан Прокопович, наприклад, вкраплює у свій курс парафрази і переспіви творів Горація, які сам інколи називає перекладами. Ці твори („пародії", за термінологією XVII ст.) мають переважно панегіричний характер і опрацьовують біблійну тематику.

Що стосується риторик, то „Послання до Пісонів" у проаналізованих курсах використано набагато менше. Трапляються у них „загальні" оцінки, добір і спроби імплантації у літературну практику „досконалих", з погляду ренесансної естетики, способів і засобів вираження. У риториці традиційно розглядається проблема наслідування, питання диференціації різних видів ораторського мистецтва та ін. Дано оцінку стилістичних і тематичних особливостей творів Горація.

Хронологічно пізніші курси відрізняються від поетик початку XVII ст. більшою кількістю цитованого матеріалу і поглибленим підходом до використання рекомендацій античного поета. Якщо Поетика 1637 р. цитує Горація двічі, то „Касталійське джерело" наприкінці століття — більш як десять разів, а Феофан Прокопович і Митрофан Довгалевський звертаються до спадщини Горація відповідно 33 і 38 разів. І якщо Поетика 1637 р. має конспективний характер ретранслятора ренесансної теорії й не завжди пов'язує запозичені зі спадщини Горація ідеї з його ім'ям, то хронологічно пізніші курси розвивають ряд положень теорії поезії, використовуючи для цього повною мірою твори римського поета як матеріал для аналізу.

Протягом XVII ст. в Україні зароджувалася, чи, точніше, засновувалася школа літературної критики. Адже згадана оцінка літературних творів стосувалася не лише античної спадщини; у поетиках і риториках бачимо спроби оцінити за різними критеріями („відповідність жанрові", „досконалість вислову", „досконалість метричного верстату", „досконалість наслідування") вірші і поеми, прозові або ж драматичні твори сучасників: і латиномовних, і україномовних авторів. Таким чином, ретрансляція ренесансної доктрини на український ґрунт за посередництвом поетик і риторик мала особливе значення для української культури, адже вона не лише ознайомлювала українців з античною спадщиною та західноєвропейськими філософсько-естетичними доктринами епох Ренесансу та Бароко, не лише активно сприяла виробленню ряду філологічних дисциплін, але й орієнтувала на творчість рідною мовою, спонукаючи розвивати новітню для українського літературного процесу силабо-тонічну систему віршування.

**Myroslav TROFYMUK**

## HORACE'S LITERARY HERITAGE AS A BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF THE LITERARY AND THEORETICAL KNOWLEDGE IN UKRAINE

The 17th century saw the emergence of a new school of literary criticism in Ukraine. In books on poetics and rhetoric that came out at the time, we find the first attempts to evaluate different works by Latin and Ukrainian authors according to a number of criteria. The adaptation of the Renaissance doctrine by means of poetics and rhetoric was of utmost significance to the Ukrainian culture. It introduced Ukrainians to the heritage of the classical literature and West-European Renaissance and Baroque doctrines in philosophy and esthetics. Furthermore, it not only facilitated the development of a whole range of philological disciplines, but also encouraged people to write in their native language.

*Степан ХОРОБ*

# ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ РЕЛІГІЙНОЇ ДРАМИ

Серед дослідників релігійно-християнської драматургії і театру тривалий час точаться жваві суперечки, гострі, іноді й непримиренні наукові дискусії не тільки про джерела і самоусвідомлення, становлення і розвиток такого типу творчости в будь-якій національній літературі й мистецтві, але й про особливості їх поетики, зокрема своєрідність письменницької моделі мислення у зв'язку зі специфікою жанру, сюжету й композиції сакральної драми. Одні з них, зосереджуючись на біблійно-літургійному спрямуванні таких творів, вирізняють засоби поетики, близькі за своїм походженням до релігійних ритуалів, обрядів[1].

З такою думкою, з таким підходом можна погодитися лише почасти, і то в тому випадку, коли драматургічна дія тісно споріднена з літургійною, коли християнськість як спосіб світобачення й світовідтворення наче виводиться з релігійного віровчення, коли, зрештою, в п'єсі разом із реальними співіснують біблійні образи. Втім і тут багато важитиме, чи зуміє драматург такі образи органічно поєднати в цілісну систему авторської свідомости, яка природно діятиме в розвитку сюжету, в розгортанні драматичного конфлікту, в розкритті загальної ідейно-естетичної концепції драми.

Проблема, отже, полягає у тому, чи домінуватиме в такому творі міра художнього наповнення релігійности як на змістовому, так і на формотворчому рівнях. В іншій ситуації переважання християнського пафосу чи й надуживання неминуче призведе до перебільшеного догматизму, моралізаторства й утилітаризму, тобто до явищ, що не просто далекі від асоціативно-образної уяви художнього світу (ізоморфного або інтенціонального), а відчутно сприяють руйнуванню його, свідомо чи й мимохіть відсуваючи, затінюючи, власне, саму драматургічну субстанцію творчости в інтересах окремих тез, абстракцій, положень релігійно-християнського віровчення.

Інші дослідники, виокремлючи насамперед образно-естетичне спрямування сакральної драми, вирізняють такі принципи й прийоми драма-

[1] Див., наприклад: Лужницький Г. Праукраїнський театр // Лужницький Г. Вибране. Історичні драми, наукові праці.— Івано-Франківськ, 1998.— С. 201—216; його ж. Володимир Блавацький як режисер // Київ (Філядельфія).— 1953.— Ч. 1.— С. 37—41; Блавацький В. Українське „Оберамергав" // Неділя (Львів).— 1936.— Ч. 383; Вступ до п'єси Григора Меріяма-Лужницького „Посол до Бога" // Життя і слово. Квартальник для релігії і культури.— Інсбрук, 1948—1949.— Ч. 3—4.— С. 358—359.

тургічної поетики, які насамперед характеризують драму як рід літератури і вид мистецтва[2]. Тим самим християнська драматургія вільно вписується в координати культурно-духовних цінностей, художнього контексту. Власне кажучи, християнськість (католицькість) в західноєвропейській драматургії і театрі кінця XIX — початку XX ст.— це не що інше, як інкарнація системи національно-культурних вартостей. Приміром, французьке письменство увиразнено підкреслює сутність своєї християнськости передусім як проблему культури, а не релігійної догми. Тим-то головним завданням французької літератури католицької основи стає виявлення християнськости в усій національній культурі та її джерелах, і в цьому, власне, її велика й шляхетна місія — „збереження єдиної й спільної субстанції французької національної культури з рівночасним спрямуванням її на універсальні цілі“[3].

Тож християнсько-релігійна драматургія і театр — явища далеко не другорядні в загальному розвитку будь-якої національної культури, і тим більше не позбавлені естетичних цінностей, як це донедавна стверджувалося принаймні в українському прорадянському літературознавстві. Навіть у Польщі тривалий час панувало уявлення про християнську літературу як описово-вторинну, а християнськість (католицькість) потрактовувалась відірвано від загального художнього мислення[4].

Певно, основними критеріями у визначенні ідейно-естетичної вартости такого роду літератури і мистецтва є міра художности, діалектика сакрального й профанного, емоційно-образний вплив на реципієнта. На думку польського дослідника Стефана Савицького, до сакрального входить усе те, що пов'язане з релігійним спрямуванням людської особистости на щось містичне, надприродне, на те, що має ареол святости[5]. Він зауважує, що саме таке потрактування сакруму й сакрального може бути цілком придатним для інтерпретації певних ідейно-естетичних явищ літератури і мистецтва, зрештою, воно дефініює сам термін як поняття, що означує різноаспектні сакральні елементи, які доволі близько споріднені з релігійним буттям, власне, з тим, що є містично-втаємниченим[6]. С. Савицький доводить, що в такого типу художній літературі сакрум чи сакральне передусім позначається на змістовій основі твору, що в свою чергу тісно пов'язане зі Святим Письмом: „Біблія тематично завжди присутня в європейській літературі [...] Сюжети старозаповітні переходять через світову прозу, не втрачаючи своєї семантичної ефективности. Життя Христа стало темою багатьох сучасних повістей. Література постійно черпала безпосередньо з релігійної традиції, а в деякі епохи її розвитку (середньовіччя, романтизм) ці традиції в тематичній сфері виразно переважали“[7].

---

[2] Див., скажімо: Смирнів В. Зображення християнської моралі в „Одержимій“ Лесі Українки // Варшавські українознавчі записки.— Варшава, 1989.— Зошит 1.— С. 161—168; Красильникова О. В. Історія українського театру XX сторіччя.— К., 1999.— С. 102—104.

[3] Косач Ю. Золота тростина. Література католицької основи у Франції // Арка.— 1948.— Ч. 5.— С. 4.

[4] Див.: Jasińska-Wojtkowska M. Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego // Sacrum w literaturze.— Lublin, 1983.— S. 56.

[5] Sawicki S. Sacrum w literaturze // Там само.— S. 14.

[6] Sawicki S. Sacrum w literaturze // Там само.— Lublin, 1980.— T. XXVII.— Zesz. I.— S. 13.

[7] Там само.— S. 14.

Нарешті, важко та й неможливо сприймати християнськість як естетичну самодостатність у поезії, прозі й драматургії поза системою естетичної комунікації віруючих людей. Мірча Еліаде у своїй ґрунтовній праці „Сакральне і профанне. Про суть релігійности“ доводить, що сакральність — це не тільки освячене відчуття Божого провидіння, освячене розуміння спасительної місії Ісуса Христа, освячена блаженність Богоматері, це ще й одвічне протистояння добра і зла, протиборство, що завжди вияскравлює й увиразнює опозицію святости й гріховности. Якщо ж у літературно-художніх творах ця опозиція на рівнях проблемно-тематичному й сюжетному не надто чи й загалом виокремлюється, сакрум очевидно проектується на абсолютно-містичне, втаємничене, потойбічно-ірреальне. Відтак, власне, це й стає художнім суб'єктом, трансцендентальною сутністю зображуваного світу[8]. Вочевидь, тому так важливо ідентифікувати (не зіставляти, тим більше не протиставляти, а саме ототожнювати) художньо-образну систему твору як релігійно-християнську, виявляючи в ньому ті чи інші засоби поетики, зосібна драматургічної.

Польська дослідниця Марія Ясінська-Войтковська визначає кілька підходів до інтерпретації лірики, епосу чи драми з виразним релігійно-християнським спрямуванням, завдяки чому можна більш конкретно і предметно з'ясувати їх поетикальні особливості. При цьому такі підходи, на переконання літературознавця, варто здійснювати одночасно у трьох напрямах, виходячи з того, що, по-перше, художній твір — не що інше, як особа автора з притаманними для нього світовідчуттями, експресією й світовідтвореннями, по-друге, кожен твір у момент своєї публікації в конкретній ситуації виконує ті чи інші функції, по-третє, будь-який твір — це безпосереднє чи й опосередковане висловлювання з приводу певної позатекстуальної реальности[9].

Має рацію, враховуючи таку позицію Марії Ясінської-Войтковської, сучасна українська дослідниця християнсько-релігійної літератури Лілія Гром'як, коли стверджує, що саме такий підхід у потрактуванні тексту художньої літератури, саме такий герменевтичний засіб розуміння християнськости в письменстві цілковито об'єднують біографічний, історико-порівняльний, культурно-історичний та структурно-функціональний методи їх аналізу. Завдяки цьому „встановлюються причини хибного сприйняття й оцінки твору, розрахованого автором на відповідну комунікацію з приводу християнських цінностей у конкретній суспільній ситуації“[10]. Л. Гром'як уважає, що саме інтертекстуальне поле такої комунікації неодмінно викликатиме в рецепції тексту більшою або меншою мірою певні алюзії, стилізації, ремінісценції, що в свою чергу також наявні у творі релігійно-християнського спрямування й засвідчують розуміння автором-християнином сакральних святощів, їх ролі в національно-духовному житті індивіда.

---

[8] Докладніше про це див.: Элиаде М. Заметки о религиозных символах // Элиаде М. Мефистофель и андрогин. Миф, религия, культура.— Санкт-Петербург, 1998.— С. 7.

[9] Jasińska-Wojtkowska M. Problemy identyfikacji religijności...— S. 60.

[10] Гром'як Л. Особливості християнської поезії в Західній Україні 20—40-х років XX століття: мотиви, жанри, поетика (Львівська група письменників „Логос“) / Дис. ... канд. філол. наук.— Львів, 2000.— С. 50.

Проте реципієнт, „у свідомості якого відсутній контекст моралі, не прийме авторового коду, внаслідок чого профанує християнський сакрум, членує цілісність твору і не осягає авторського задуму. Автор-християнин, проголошуючи своє переживання віри, виражаючи своє світовідчуття, послуговується християнською риторикою і топікою, а реципієнт, байдужий до християнських цінностей, відділяє ту риторику й топіку від змісту, зосереджує увагу на ній у контексті модерної поетики і відкидає твір у цілому“[11],— зазначає Л. Гром'як. Тим-то й стає зрозумілим заклик і теоретиків, і дослідників релігійно-християнської літератури до її творців настійливо підвищувати рівень свого таланту, розширювати свої естетичні смаки, поглиблювати основи мистецької освіти, щоб зображувані ними сакральні цінності в системі художнього мислення ставали справжнім естетичним одкровенням, повноправним явищем літератури і мистецтва. Мало того, натхненні християнським пафосом у сув'язі з високохудожніми достоїнствами, такого типу твори несуть у собі неоціненне і суспільне значення, надто в донедавна десакралізованому українському осередді.

Якщо ж звернутися до української релігійної драматургії, то передусім варто зауважити, що вона несла в собі давні традиції християнськости нашого письменства, розвивалася здебільшого через модифікацію жанрів, образів, сюжетів у світській драматургії, через рецепцію біблійної поетики. Симптоматично, „що підвищена увага до формальної досконалості мистецьких інтерпретацій Книги Книг простежується саме в тих творах, в яких автори максимально заглиблювалися у зміст першоджерела“[12]. Загалом погоджуємося з думкою української дослідниці Ірини Бетко про те, що сприйняття й переосмислення біблійних мотивів та образів переважно здійснювалося в національному поетичному світі, про те, що наші поети при цьому вдавалися насамперед до ліро-епічних жанрів, філософської поеми й медитативної лірики. Все ж не будемо обмежуватися лише цим. Історія української літератури переконливо доводить, що християнськість — органічна риса художнього мислення і прозаїків, і драматургів, що протягом віків українські поети витворили цілу систему жанрів релігійної лірики.

Аналізуючи релігійно-християнські драматичні твори означеного періоду, можна об'єднати їх у дві групи. До першої слід зараховувати жанри, генеза яких має тривкі загальнорелігійні традиції, тенденції певних епох (скажімо, містерії та міраклі — з'ява середньовіччя); до другої — жанри, що відповідають історичним, соціальним і національним специфікам (приміром, французьке мораліте, польська канонічна драма, українська шкільна п'єса тощо). Звісна річ, таке групування жанрів християнсько-релігійної драматургії дещо умовне, адже з розвитком цього типу художньої творчости відповідно модифікувалися й її жанроутворення. Тим паче, що чимало творів християнського спрямування, з християнським пафосом і релігійною мораллю згодом народжувалися не тільки (і не стільки!) під безпосереднім впливом біблійного віровчення, а, можливо, з одвічного протистояння святости і гріховности, про які писав Мірча

---

[11] Гром'як Л. Особливості християнської поезії в Західній Україні 20—40-х років XX століття...— С. 51.

[12] Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття // Zielona Góra.— К., 1999.— С. 74.

Еліаде, добра і зла, злочину й кари, нарешті, життя і смерти, як потужних екзистенційних чинників християнської віри. Відтак „образно-стильова система, що відповідала цим жанрам, виявляла також дві протилежні тенденції: стилізаторську, спрямовану до імітації різноманітних особливостей оригіналу [Святого Письма.— *С. Х.*], а також індивідуально-авторську, з якою пов'язане виникнення нових мистецьких якостей не лише в плані форми, але й змісту"[13].

Чи не звідси, з нових мистецьких орієнтирів, випливають жанри драматичної поеми і драматичного етюду з виразною християнськістю у Лесі Українки. Сакральне і профанне, що очевидно органічно переплітається з релігійним і романтичним світовідчуттям поетеси, закладене в її авторській свідомості („Одержима", „На полі крові", „В катакомбах", „Йоганна, жінка Хусова", „Вавилонський полон"). Тут звичні для українського письменства жанри драматургічної літератури водночас характеризували й неоромантичний тип художнього мислення Лесі Українки (не просто ідейне протиборство героїв, а їх конструктивна спроба подолати опозиційні суперечності), і її чітко виражені християнські орієнтири, загалом релігійну свідоглядність. Важко виявити, чого більше тут — загальнолюдського чи християнського. Вочевидь, це треба сприймати в природній сув'язі, а затим згадані жанри відповідно можуть кваліфікуватися як з позицій неоромантизму, так і з позицій християнськости в загальній системі авторської свідомости письменниці.

Так, у драматичній поемі „Одержима" Леся Українка розкриває трагедію жінки, яка безсила поєднати святість і гріховність не тільки в своїй душі, в своєму сприйнятті, а й загалом у суспільному співжитті. Міріам любить Христа як месію, однак ніяк не може осягнути в своїй свідомості його заповідей любити всіх, не може притлумити власного презирства до його легкодухих учнів, послідовників, зрештою, до його зрадників. Чи можна, чи треба випромінювати любовні почуття і до тих, хто своєю поведінкою порушив (свідомо, а чи ні) святість віри, здійснив гріхопадіння?! Чи треба заради цього жертвувати собою?! Тамара Гундорова, аналізуючи цей твір Лесі Українки, виводить такий стан сум'яття, психологічної роздвоєности героїні з наперед визначеного сакрального акту, а ще, заглиблюючись далі,— з поганського культового ритуалу, хоча водночас зазначає, що „загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту"[14].

Цю тезу дослідниці розгортає, розширюючи її контури, Михайло Кудрявцев: „Оскільки прозрінню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертовності як спокути чиїхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе — він м у с и т ь любити всіх і в ім'я цього врятувати всіх власною кров'ю. Жертовність же Міріам в ім'я Господа при ненависті до ближніх — то не співмірне з ученням любові, що його несе Син Божий [...] Тому Учитель не сприймає жертви, пропонованої Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, оскільки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берег-

---

[13] Бетко І. Біблійні сюжети...— С. 74.

[14] Гундорова Т. Про Явлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.— Львів, 1997.— С. 259.

тися ворогів і друзів-зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, що його зрадили, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки“[15]. Отже, в „Одержимій“ Лесі Українки, в системі її художнього мислення органічно сполучене сакральне і профанне, святість і гріховність, віра і жертовність. Причому жертовність не лише Міріам, а й (можливо, й передусім) Месії.

В іншому творі — драматичному етюді „На полі крові“ поетеса зусебічно вияскравлює внутрішній світ Юди Іскаріотського: він не зумів збагнути вчення Христа, Його всепрощення і всезагальну любов, тому й зрадив Його, що зневірився в Ньому. За скоєний злочин неодмінно мусить настати кара — з вічними докорами сумління, з постійним сум'яттям душі залишає авторка свого героя, утверджуючи в такій опозиційності справжню християнськість психології індивіда, релігійного вчення. Схоже спостерігаємо і в драматичній поемі „В катакомбах“, де спонуками діянь і вчинків персонажів є не так їх стан пасивности чи активности, як передусім розуміння самої сутности християнства у житті людини. Смерть і життя — опозиції, що в протистоянні все ж утверджують віру в Ісуса Христа, лежать в основі драматичного етюду „Йоганна, жінка Хусова“. Тут Леся Українка зображує трагедію молодої жінки — послідовниці Христової, яка після його смерти повертається до оселі свого чоловіка з тим, щоб упокорено й смиренно приймати сімейні й побутові будні, проте щоденно нести важкий хрест Ісусової науки.

Варто зауважити, що християнське спрямування названих творів української письменниці, з одного боку, вирізняє їх ліричне й драматургічне начало, а з другого — вияскравлює як центральний образ Христа. Все це в своєму зв'язку надає драматичним поемам та етюдам Лесі Українки жанрового забарвлення притчі, яка широко застосовувалася в Євангелії, „виражаючи в алегоричній формі духовні настанови“[16], християнські канони й релігійні приписи. Індивідуально-авторське бачення біблійних сюжетів й образів спричинилося до нової мистецької якости жанру драматичної поеми, драматичного діалогу й драматичного етюду, адже в Святому Письмі немає поєднання ліричних і драматургічних елементів в одному якомусь окремішньому контексті. Їх співвідношення Леся Українка, вочевидь, виводила з ідейно-естетичної концепції згаданих творів, із власного, суб'єктивованого сприйняття біблійних тем, образів, сюжетів чи й загалом християнсько-релігійної проблематики та суто особистісного їх художнього трактування.

Українська письменниця, дотримуючись здебільшого західноєвропейських творчих традицій, безпосередньо не зображувала у своїх п'єсах постаті Ісуса Христа, однак у кожній із них він проступає як своєрідний, одвічний образ-символ, у якому приховані (чи не на всі часи) необмежені можливості в етично-моральному й релігійно-філософському узагальненні, тривкі універсальні мистецько-образні орієнтири. Звісна річ, людські й соціологічні риси в такому містичному Абсолюті, поява їх у тому чи іншому образі Христа в світовому й українському письменстві диктувалися

---

[15] Кудрявцев М. Г. Драма ідей в українській новітній літературі XX століття.— Кам'янець-Подільський, 1997.— С. 21.

[16] Див.: Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.— К., 1997.— С. 537.

розвитком суспільної й філософської думки, релігійними настроями епохи тощо. Втім це було характерним лише для певної доби (наприклад, існування позитивізму та атеїзму), для окремих суспільних формацій (скажімо, соціалістичної).

І все ж у європейській драматургії, зокрема українській драмі кінця XIX — початку XX ст., „закріплюється тенденція піднесення вічного образу Христа до рівня відповідного впливу спасителя на історію людства. При цьому образ Христа навіть не обов'язково має бути центральним, він може лише умовно окреслюватись як символічне тло твору. [...] Самий же образ, набуваючи ознак символа, опрозорюється, сокровенний зміст розкривається в усій своїй значеннєвій глибині і філософській перспективі. Цей зміст реалізується не як предметна данність, а як динамічна тенценція: він не стільки дається, скільки задається"[17]. І хай дослідники (Ігор Качуровський, Дмитро Бучинський, Володимир Янів, Тарас Салига, Ірина Бетко та ін.) вважають такий засіб творення образу Ісуса Христа належністю радше лірики, все ж з цілковитим на те правом цей прийом можна однаковою мірою віднести до арсеналу драматургічної поетики.

Як ми переконалися, це спостерігається в релігійно-християнських жанрах і сюжетах драматургії Лесі Українки, це простежується також і у філософській п'єсі-містерії „Спокуса" Панаса Мирного. Написана ще на початку XX ст., вона й досі, на жаль, належно (з концептуальних позицій християнства) не поцінована. Вочевидь, причиною цього слід вважати методологічно неправильним підхід до її аналізу: тема, проблема, система образів, створених автором в ідеалістичному дусі, ніяк не могли вбгатися у канонізовані рамки критичного реалізму. Звідси й виходило, що твір Панаса Мирного мав виразне атеїстичне і матеріалістичне спрямування[18], що його основа обмежується лише зіткненнями віри і розуму[19], що, нарешті, в ньому письменник штучно „підтягувався" до неоромантизму[20].

Важко погодитися з такими твердженнями вже хоча б тому, що „Спокуса" (на відміну, приміром, од „Лимерівни") створена засобами поетики релігійно-християнського мислення, далекими чи й віддаленими від неоромантичної моделі авторської свідомости, не кажучи вже про цілковито реалістичний тип художньо-образного відтворення, що є повністю опозиційним до християнізму. Мало того, символіко-алегоричний зміст образу Всевишнього, який опосередковано проступає в драматичній дії, подається драматургом як певна об'єктивність, не „показовість", а „заданість". Власне, відтак і випливає (логічно й послідовно) жанр драми-містерії, в якому першорядну роль відіграє сюжет про Адама і Єву, їх гріхопадіння під впливом містичних сил зла — Луципера, Арехви, Ациболота й особливо Сатанаїла та Змії-спокусниці.

Справжній пафос цього твору досягається не так завдяки індивідуальному мистецькому переосмисленню біблійного сюжету про життя людей і первородність їх гріха, як передусім завдяки введенню до композиції драми-містерії (вона складається з трьох „справ"-дій: перша і тре-

[17] Бетко І. Біблійні сюжети...— С. 82—83.
[18] Пивоваров М. П. Панас Мирний (Життєвий і творчий шлях).— К., 1965.— С. 119.
[19] Історія української літератури: В 2 т.— К., 1987.— Т. 1.— С. 598.
[20] Історія української літератури XIX століття: У 3 кн.— К., 1997.— Кн. 3.— С. 157.

тя відбуваються у раю, друга — в пеклі) надзвичайно важливого компонента змістотлумачення давнього і традиційного для багатьох літератур сюжету, компонента, який, власне, актуалізує зміст п'єси в контексті не тільки нинішнього, а й майбутнього дня, вічности. Ідейно-естетичний пафос твору вивершується у фінальній ремарці-„апофеозі": „У невеличких яслах лежить народжений Христос. Над його головою стоїть і сяє у небі ясная зоря. З одного боку над яслами схилилася Божа мати, а з другого — стоять волхви, уклоняючись Христові"[21].

Від оригіналу Святого Письма, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких так званих Обераммергауських страстей Христових і польської католицької п'єси (приміром, твори Збігнева Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (досить згадати драматургію Пантелеймона Куліша, Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія Григора Лужницького „Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа". Її жанр та сюжетно-композиційні особливості позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого Сина від його Єрусалиму до воскресіння. Автор, заглиблюючись у зміст першооснови, наче й непомітно, але все ж своєрідно переплавив розрізнені фабульні події і звів їх органічно до єдино-наскрізного сюжетно-конфліктного дійства. Певно, в цьому, в такій мистецькій інтерпретації біблійних джерел, і передусім у специфічному трактуванні образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать з'являється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми — чи не найбільше досягнення драматурга.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції саме релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерністською, то в усякому разі була сміливою й доволі виправданою в системі художнього мислення принаймні представників літературного угруповання „Лоґос"*. Більше того, такі поетикальні засоби й прийоми засвідчують, що письменник не тільки прагнув новаторства у розкритті, здавалося б, канонізованих жанрів і сюжетів, образів і характерів, але й свідомо йшов (при тому абсолютно виправдано) до своєрідного творчого заперечення усталених принципів авторської свідомости. Адже за східнохристиянською художньою традицією, образ Ісуса Христа не те що не вводився до образно-сюжетної канви твору, йому загалом не можна було прибирати будь-чого людського (до речі, і в єзуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну постать Сина Божого).

---

[21] Панас Мирний. Спокуса. Містерія у чотирьох справах // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т.— К., 1970.— Т. 6.— С. 320.

* До літературної групи „Лоґос" входили представники львівського духовенства, місцевої інтеліґенції. Вони видавали журнали „Поступ" (1920—1930), „Дзвони" (1931—1939), організовували видавництво релігійної літератури „Добра книжка", „Бібліотеки релігійної драми" (у 1930-х роках у видавництві отців василіян у Жовкві появилися такі жанрові форми релігійної драматургії, як євангельська драма — „Блудний син", „Марія в храмі", біблійна драма „Йосиф у Єгипті", „Неон", „Олексій", драма про переслідування християн — „Юлія", „Весталька", „Українські мученики", історико-християнська драма — „Борис і Гліб", християнська драма з сучасного життя „Свекруха", „На манівцях" та ін.). Тоді ж появилися християнські п'єси інших західноукраїнських авторів — драматизована староукраїнська леґенда „Чудо св. Николая над половчанином" Степана Перського, релігійна мелодрама „Чуже не гріє" Василя Попадюка тощо.

Як зазначає Леонід Рудницький, „може, найкращий чи радше найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо в Ф. Достоєвського, в його „Легенді про Великого Інквізитора", де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Г. Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г. Лужницький цілком порвав із традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що автор узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів, так що свого він нічого не додав. Г. Лужницький [...] не назвав себе автором п'єси, а „тільки перекладачем [...] Таким чином, Г. Лужницький зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу"[22].

Власне образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург впорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча все-таки треба визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять їх надто громіздкими, навіть несценічними). Художньо переконливими й довершеними проступають передусім ті сцени та ситуації, ті частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й монологи „заряджені" не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Загалом Григор Лужницький у цьому творі (і не лише тут) виявив себе доволі вправним творцем діалогічного мовлення, окремішніх реплік, конфліктних конструкцій з добротною бінарною основою, до якої закладено не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні і морально-вольові. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою і Сатаною, з одного боку, та Ангелом і Юдою — з другого, в XIII яві першої картини, що має назву „Проповідь на горі".

Дослідники, аналізуючи релігійну містерію Григора Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіанти, іноді звинувачують автора у відвертій ілюстративності деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, у певному схематизмі образів Ісуса Христа й Юди, у суворому дотриманні біблійних канонічних ситуацій, зрештою, у виразній дидактично-популяризаторській меті твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зосібна Юди[23]. З цим можна погодитися лише почасти щодо нагромадження зайвих сюжетних ліній драми-містерії, що, як уже говорилося, порушувало композиційну стрункість (пропорційність картин, їх логічну послідовність) твору. Саме ж жанрове утворення змушувало драматурга чітко дотримуватись містифікації як способу художнього мислення і в розгортанні наскрізного сюжету (повторюємо, автор свідомо йшов за подієвістю чотирьох євангельських книг, тільки злютувавши їх в одне ціле), і в мистецькому трактуванні головних образів (передусім Сина Божого й того, хто зрадив Його „за тридцять срібеників" — Юди, які доволі часто зображувалися у світовому письменстві й мистецтві як опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня, і вже бодай цим мимохіть спонукали до певної схеми в їх відтворенні). Нарешті, цілком природним було

[22] Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції.— Львів, 1992.— Т. CCXXIV.— С. 196.

[23] Нямцу А. Є., Антофійчук В. І. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. Навчальний посібник.— Чернівці, 1998.— С. 180—181.

прагнення Григора Лужницького — патріотично налаштованого (як і всі члени літературного угруповання „Лоґос") українського письменника на національному ґрунті пропаґувати засобами мистецького слова християнське вчення, релігійну мораль й етику. Згадаймо, що саме на початку XX ст. схожі твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) відроджувалися мало не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрема німецькій (місто Обераммергау стало тут своєрідним центром) чи французькій (такі містеріальні форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед паризьким собором Нотр-Дам).

Утім, розглядаючи окремішній твір Григора Лужницького, варто виходити з його, авторової, ідейно-естетичної концепції п'єси чи й загалом контексту всієї релігійно-християнської драматургічної творчости письменника і цілісно-своєрідної авторської свідомости цього художника слова, на чому, до речі, акцентують ті ж критики драми-містерії „Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа"[24].

Загалом творча реінтерпретація Григором Лужницьким образу Ісуса Христа певною мірою відбила основні тенденції західноєвропейської літератури у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації загальновідомих канонів, переосмислюючи по-своєму цілий ряд сюжетів, образів, мотивів, не віддаляючись, проте, далеко від їх сутности (прикладом може слугувати та ж „Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа"), з другого — поглиблювали леґендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від усталених, традиційних змістотворень і формотворень (яскравим підтвердженням цього може бути „Шляхом Вифлеємської зорі" Остапа Грицая). Ці два етапи творення головної дійової особи Нового Заповіту широко спостерігаються у світовому письменстві („Остання спокуса Христа" Н. Казандзакіса, „Євангеліє від Ісуса" Ж. Сарамаго, „Євангеліє від Сина Божого" Н. Мейлера, „Зворушливе чудо" Е. де Кейроша, „Перекази про Христа" С. Лаґерлеф та ін.). Ба більше, якщо проектувати з початку XX ст. на його подальші роки в трансформуванні цієї основної постаті Біблії, то варто зауважити, що в літературі й мистецтві доволі помітного поширення набув жанр літературних Євангелій, що можна обґрунтувати це не лише очевидними процесами секуляризації особистісної і масової свідомости, але й цілковито свідомими настановами інтерпретації євангельських сюжетів й образів, тем і мотивів з позицій, мовити б, альтернативного художнього мислення. Тут варто згадати такі твори, як „П'яте Євангеліє" М. Поміліо, „Євангеліє від Матфея" Т. Брінґсфера, „Фраґменти апокрифічного Євангелія" Х.-Л. Борхеса чи „Євангеліє від Томи" Романа Іваничука.

Очевидним джерелом усього цього синтезу авторської свідомости, певно, є „Життя Ісуса" Ернана Ренана. І якщо узагальнювати літературно-художні твори, які появилися після цієї визначної книги, то можна і треба зробити висновок про те, що чи не все багатство євангельсько-об-

---

[24] Нямцу А. Є., Антофійчук В. І. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі...— С. 181.

разного матеріалу літератури і мистецтва передусім XX ст. „є варіаціями — „ренанівської" концепції в таких аспектах: по-перше, літературні варіанти євангельських колізій часто дописують чи продовжують канонічні тексти, ускладнюючи їх план подій соціально-історичними та предметно-побутовими реаліями; по-друге, схематизовані новозавітні характеристики будь-яких персонажів чи їх вчинків об'єднуються багатоплановими морально-психологічними мотивуваннями, що усувають надприродне і незрозуміле звичайній людині, наближаючи його до рівня звичайної свідомості; по-третє, для більшості подібних варіантів характерний певний рівень осучаснення стародавніх подій, їх залучення до контексту духовних пошуків сприйманої культурно-історичної епохи; по-четверте, дописування і продовження євангельського матеріалу утворюють разом рухому історію життя Ісуса Христа та його оточення, яка, будучи за своєю змістовою суттю екзеґезою, одночасно олюднює божественні максими, робить їх зрозумілими і близькими людині"[25].

Має рацію сучасний дослідник євангельських мотивів й образів в українській літературі Володимир Антофійчук, коли стверджує, що під час трансформації євангельських сюжетів, образів, тем і мотивів особливо виокремлюється у процесі художнього мислення проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яка, відштовхуючись від догматичних підходів, як суб'єктивно, так й об'єктивно спрямована в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Науковець, уточнюючи цю проблему, зауважує, що коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі загальновідомі персонажі, як Іуда, Пілат, Варавва і на перший план висувають подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо „образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім д і є ю (вчинком), тоді як „інструментом" впливу Боголюдини на навколишній світ виступає с л о в о"[26]. Очевидно, цим також можна пояснити деяку традиційну заданість образу Ісуса Христа з драматургічного твору Григора Лужницького „Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа", як, зрештою, якоюсь мірою й образ Юди (Іуди) майже завжди асоціюється з моделлю зради чи спокуси збагачення (тут, мабуть, варто б говорити про архетип зради).

Не вдаватимемося до аналізу різноманітних версій євангельського зрадництва й системи розробки такого типу образів в українській літературі досліджуваного періоду, зауважимо тільки, що постать „вічного" відступника від свого вчителя розроблялася, як ми переконалися, й національною релігійно-християнською драматургією (ті ж „На полі крові" чи „Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа"). Звернувся до цього образу і Спиридон Черкасенко в драмі „Ціна крові". Авторська свідомість тут вибудовує постать Іуди через його сприйняття натовпу зі своїми слабкостями й фанатизмом, через його використання деякої обмежености учнів Месії, зрештою, через його підступність і хит-

[25] Н я м ц у А. Євангельські мотиви у світовій літературі (Теоретичні аспекти) // Біблія і культура. Випуск 1.— Чернівці, 2000.— С. 21—22.

[26] А н т о ф і й ч у к В. Закономірності переосмислення сюжетів та образів нового Завіту в українській літературі XX століття // Т а м   с а м о.— С. 28.

рощі (скажімо, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий учень Іуда, зауважуючи деяку непослідовність дій і вчинків Христа, приходить до сумного висновку про недовготривалість і притлумленість вчення свого Вчителя, через „бездіяльність“ Ісуса-Месії, а відтак і до можливости Його зради.

До цієї групи української релігійно-християнської драми можна також віднести п'єси-містерії письменника з діаспори Остапа Грицая „Шляхом Вифлеємської зорі“ та „Anima uniwersalis“. Ці твори являють собою зразки того, як містеріальний сюжет органічно співіснує зі світським, як високий християнський пафос протягом усього драматичного дійства раз по раз „забарвлюється“ звичними побутовими деталями, що, безперечно, спонукає автора до нових, свіжих засобів емоційно-художньої експресії, пошуків модерних прийомів драматургічної поетики, зокрема композиції.

Та якщо „Шляхом Вифлеємської зорі“ будується з одним виразним композиційним центром, навколо якого компонуються як релігійні (здебільшого євангельські епізоди про народження в „яслах на сіні“ Божого Дитяти, прихід до Нього „трьох царів зі Сходу“), так і світські картини (переважно з появою Вифлеємської зорі славлення простолюдом з'яви Ісуса Христа), то „Anima uniwersalis“ має кілька композиційних центрів християнської історії й історії людської цивілізації, що робить наскрізне розгортання подій більш панорамним, сказати б, всеохопнішим. Так, у другій-четвертій картинах розвивається історично-філософська дія в Єгипті, Сірії, Арабії, у п'ятій і шостій, що відбувається в стародавніх Елладі й Римі,— намічаються основні конфліктуючі сили, які згодом із появою християнства, стануть одна супроти одної: Бог і Сатана. А далі в картині „Геній мира розп'ятий“ окреслюються страхіття можливого протиборства з християнською вірою і впевненість у перемозі Сина Божого, що засвідчує неземний вістун з дев'ятої картини. Нарешті, картина „Свято Різдва“ — перший тріумф ідеї Любови й Миру, передостання „Тріумф Христа“ — остаточна перемога Господньої всемудрости над демоном зла. І вже вивершення цього містеріального дійства в такій сюжетно-композиційній послідовності — фінальна картина „Епілогу“, що наче втілює в собі пафос усього драматургічного твору, домінує ідейно-естетичну думку драми-містерії: „Душею всесвіту є Любов, якою Господь надихнув людину як найсильнішу зброю супроти зла“[27].

Варто зауважити, що ця релігійно-християнська п'єса Остапа Грицая „виросла“ з однойменного оповідання, написаного дещо раніше (1932) під впливом, як доводять дослідники творчости письменника Любомир Винар і Любов Прийма, глибоких філософських рефлексів, містеріальних мотивів та образів „Фауста“ Йоганна Ґете. Звісна річ, „Anima uniwersalis“ українського автора, як і „Фауст“ німецького поета, не цілком придатні для сценічної інтерпретації головним чином через композиційну ускладненість, насиченість сюжетних подій десятками дійових осіб тощо. І все ж твір Остапа Грицая (ця драма в німецькомовному варіанті й досі не опублікована), вочевидь, слід сприймати лише як літературно-художній з християнським спрямуванням драматургічний витвір, що хай і не надто помітно, однак розширив можливості авторської свідомости в такого типу

---

[27] Винар Л. Остап Грицай: Життя і творчість.— Клівленд, 1960.— С. 61.

літературі, додав (бодай кілька) суттєвих рис у творенні української релігійно-християнської драми. Нарешті, згадаймо, що не всі містерії придатні для постановки на сцені, деякі з них також досягали громіздких розмірів: приміром, „Містерія страстей господніх“ Арнуля Гребана, що була написана в середині XV ст., композиційно складалася з 35 тисяч віршів, у ній брали участь близько 400 персонажів. Тим часом, на неї й досі покликаються як на літературно-художній факт в історії західноєвропейської драматургії, зосібна релігійно-християнської.

Цікаво, що такий жанр драматургії (певна річ, істотно модифікований) й надалі розвивався у національному письменстві — чи то в українському зарубіжжі, а чи на материковій землі. Власне, це засвідчувало цілковито свідоме або мимовільне прагнення її творців продовжити культурно-історичну традицію (виняток, звичайно, становлять роки так званого методу соціалізму в Україні) підтверджувати своє „коріння в часі, коли історичні події доводили майже до цілковитого знищення цього коріння“[28]. Прикладом цього можуть слугувати драми-містерії „Іконостас України“ Віри Вовк[29], „Ісус — Син Бога живого“ Василя Босовича, ораторія „Молебник неофітів“ Василя Барки, або твори, де містеріальність стає суттєвим елементом художнього мислення, де сакральне органічно співіснує з профанним, де завдяки використанню інтертекстуалізму відчутно спостерігається запозичення із староукраїнської, зокрема, містерійної або міраклевої драми, книг Святого Письма, нарешті, з творів світової літератури („Голод“ Богдана Бойчука, „Дійство про велику людину“ Ігоря Костецького, „Птахи з невидимого острова“ Валерія Шевчука, „Битва при Веталуї, або Друге пришестя Олоферна“ Марії Віргінської).

Іноді містерійність у сув'язі з реальністю змушували драматурга свідомо вдаватися до певної релігійної й побутової конкретики (народження, смерть чи воскресіння Ісуса Христа, святомучеництво Його апостолів тощо), що відповідно позначалося на поетиці жанру й сюжету такого типу драматургії. Так, Іван Керницький у своїй одноактній п'єсі „Поворот св. Миколая“, реінтерпретуючи події, пов'язані з чудотворенням святого, вводить до сюжетних колізій твору як містичні образи Янгола і Чорта, так й образи реальних людей, справжні події з часів Другої світової війни. Мати, її малолітні Іруся та Юрчик, готуючись до приходу святого Миколая, нетерпляче чекають повернення з більшовицької неволі батька-політкаторжанина. І з'ява у фіналі п'єси святого Миколая і Батька вивершує релігійно-християнський пафос її, загальнолюдське спрямування.

---

[28] Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми... / Редактор, упорядник і автор вступних статей Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич.— Київ; Едмонтон; Торонто, 1998.— С. 13.

[29] Про цю п'єсу, як і про „Молебник неофітів“, що написані наприкінці XX ст. українськими авторами з діаспори, цікаві міркування у сенсі порушуваних нами проблем висловлює зарубіжна дослідниця національної драматургії і театру Лариса Залеська-Онишкевич, яка доводить, що за жанровими ознаками „Іконостас України“ — „мовби він'єтка історично вагомих подій, котрі відбулися на землі України: від давніх звичаїв до християнізації і далі — до сучасних радісних і болючих подій, включно з Чорнобилем“, додамо: з міфологізацією як дня минулого, так і дня нинішнього; а „Молебник неофітів“ — ораторія, „це мовби сконцентрований переспів цілої св. Літургії — власне жертвоприношення для відкуплення душ. Картина розп'яття, аж до моменту „Звершилось!“, приводить до поновного моменту, коли „Христова зоря порятунків настала“ (Див.: Додаток до антології драматургії української діяспори „Близнята ще зустрінуться: українська модерна драма“ / Уклала Лариса Залеська-Онишкевич.— Львів, 1997.— С. 3, 7).

Схожий прийом спостерігається в драмі Юрія Тис-Крохмалюка „Не плач, Рахіле...“ Щоправда, на відміну від попереднього твору, тут письменник використовує не лише містерійність, пов'язану зі Святим Письмом, але й із народною різдвяною творчістю, творчістю Богдана-Ігоря Антонича, Богдана Кравціва і Марка Черемшини. Відтак реальність проступає, з одного боку, через конкретику історичних подій 50-х років в Україні, а з другого,— через систему художнього мислення названих українських письменників. Композиційно п'єса сконструйована так, що перша дія розкриває події у Святвечір, коли до сільської родинної оселі, що з надією сподівається на прихід у цю мить „потойбічних і заблуканих душ“, таки повертається з лісу партизан-оунівець Роман, а друга й третя зображує часи правління Ірода з його переслідуванням „дитяти з Вифлеєму“. Такий паралелізм, що пов'язаний із народженням Ісуса Христа, ідейно-естетично висвітлює проблему вічного змагання між добром і злом. Бо, власне, „Різдво в Україні під радянською владою перегукується тут з першим Різдвом, з очевидними паралелями з Іродом. Вічна Рахіль [як і вічний Господар з першої дії.— *С. Х.*] платить, жертвуючи своїми дітьми. Для сучасників настає випробування віри, а з тим і надії на нове Різдво, на майбутнє і справедливість“[30].

Такі твори українських авторів (чи вони цілковито за формою містерії, а чи лише певна модифікація її) несуть у собі дві характерні прикмети: екзистенційність й поміркованy абстрактність, що допомагають краще збагнути християнськість, релігійність загалом (наприклад, сцена біля Розп'яття на хресті в „Голоді“, реінтеґрація вічної правди про людину, добро і зло, віру й безвір'я в „Дійстві про велику людину“ або перегуки від Біблії до Данте в „Птахах з невидимого острова“).

Окрім містеріальної, другу групу жанрів української релігійно-християнської драми становлять п'єси, у яких, окрім виразно сакрального спрямування, так чи інакше відображено певні історичні й національні реалії, соціально-духовні орієнтири, біблійні вірування тощо. Тут знову ж таки виокремлюється драматургічна творчість Григора Лужницького, чий історичний фактомонтаж „Посол до Бога“ й досі залишається, по суті, одиноким жанровим утворенням такого роду. Така форма твору, вочевидь, диктувалася проблемно-тематичною наповненістю змісту і чітко визначеною ідейно-естетичною концепцією. У передмові до публікації цього твору в щорічнику „Життя і слово“ зазначалося, що „Посол до Бога“, на відміну від попередніх релігійних драм цього автора („Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа“ та інсценізації роману Генрика Сенкевича „Камо грядеши“.— *С. Х.*), які природно й цілком конкретно вписувалися в атмосферу того часу, дещо випадав з неї, навіть якоюсь мірою суперечив радикально налаштованій читацькій чи глядацькій публіці. І сама драма, і її жанр та сюжетна структура були, за свідченням критики, надто революційними, щоб здобути симпатію загалу, про що засвідчує тривала полеміка на сторінках таких західноукраїнських часописів, як „Новий час“, „Діло“, „Нова зоря“, „Неділя“ та ін.

Учасники дискусій, хоч би якими гострими або суперечливими, нерідко навіть нещадними вони не були, сходилися в одному: для сприйняття такого драматургічного дійства потрібна не тільки відповідна підготовле-

[30] З а л е с ь к а - О н и ш к е в и ч Л. Додаток...— С. 18.

на публіка, але й відповідно кваліфіковані режисери та актори. Бо перша театральна постановка історичного фактомонтажу на сцені Львівського міського театру в 1934 р. за сприяння тодішнього ректора місцевої Малої семінарії отця-митрата Євгена Перрідона була, на переконання критики, повністю невдалою, але водночас такою, що збурила думку громадськості Галичини. „Читаючи її [драму „Посол до Бога".— *С. Х.*], можна легко збагнути,— пише Леонід Рудницький,— чому проти неї виступали і католики, і православні, бо ніхто з них не зрозумів її суті, яка криється у визнаванні віри в Бога при повній свободі, у дусі толерантності супроти тих, що мають іншу віру та з почуттям конечності покори. „Посол до Бога" — це правдивий піонер цього жанру"[31].

Поетика цього твору великою мірою позначена експресією та світовідчуттям самого автора, особливостями його художнього мислення, в якому органічно співіснували християнська й ідейно-естетична позиція людини, митця, громадянина, патріота. Для українського загалу і Христові страсті, і переслідування перших християн за часів Нерона, що є основами сюжетів відповідно в „Голготі..." й „Камо грядеши" Григора Лужницького, були цілковито духовно сприйнятливими і заздалегідь, сказати б, духовно посвяченими в них. Тим часом „Посол до Бога" не лише релігійна п'єса, а й до певної міри реалістична, бо її фактомонтаж сконструйований на конкретно-історичних подіях без помітних вкраплень містерійности, на справжніх релігійних ситуаціях, що мали місце в історії всеукраїнської церкви XVII ст. „Навіть сьогодні ми не маємо своєї не те що наукової,— з пристрастю зазначалося у передмові до цієї драми, опублікованої в журналі „Життя і слово",— але й популярної історії всеукраїнської церкви, тому й не можна було ждати, щоб український загал був зорієнтований у всіх історичних тонкощах одної чи другої українських церков, тонкощах, що стали основою сюжетних розгалужень релігійної драми „Посол до Бога"[32].

У цьому сенсі події драматургічного твору й нині становлять не лише художній, а й суспільний інтерес — актуальність поставленої автором проблеми не викликає сумніву. Причому вона, проблема, логічно й мотивовано розв'язується засобами драматургічної поетики й передусім сюжету: драматизовано важливі і суперечливі події часів Берестейської унії, відтак головним героєм дійства стала українська Церква в її конфліктній боротьбі між польським католицизмом і російським православ'ям. Власне, це й є основним інспіратором і стимулятором розвитку наскрізної драматичної дії. На перший погляд видається, що всі сюжетні лінії так чи інакше конденсуються навколо постаті „посла до Бога", святого Йосафата Кунцевича, образ якого, однак, є радше втіленням певної ідеї, символом мучеництва за віру Христову, а не повнокровним динамізованим характером. Усе, що пов'язане з ним,— це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій зосереджується насамперед довкруж містичного образу

---

[31] Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького.— С. 190.

[32] Вступ до публікації „Посла до Бога" // Життя і слово.— 1948—1949.— № 3—4.— С. 358. Про поетику цієї п'єси, як і загалом драматургічної творчости Григора Лужницького, йдеться: Хороб С. Поетика драматургії Григора Лужницького // Галичина.— 1998.— № 1.— С. 114—118.

Всевишнього та його церкви, що її репрезентують цілком конкретні історичні постаті — папи Урбана VIII і тодішніх кардиналів, архиєпископів Йосафата Кунцевича й Мелетія Смотрицького, священика Велямина Рутського, гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, короля Жигмонта III, гетьмана литовського Лева Сапєги та ін., а також постаті вимислені, здебільшого отці-василіяни, прості священики і звичайні віруючі.

Тому головна акцентація драматизму автором свідомо проектується в діалогічному й монологічному мовленні дійових осіб, у психологічно мотивованих репліках, де, власне, чи не найвиразніше простежується та надприродна сутність християнськости (католицькости) Церкви, глибокі вірування її мирян у Господа Бога.

Щодо цього найбільш предметними і дійовими у художній структурі тексту проступають діалоги між священиком Велямином Рутським та архиєпископом Мелетієм Смотрицьким — своєрідними опозиціонерами в розумінні ролі й значення унії в українському суспільному житті. При тому Григор Лужницький так вибудовує конфліктний вузол між ними, розв'язуючи який персонажі виявляють, можливо, не стільки розбіжності чи протиріччя в ідеї християнського вірування, скільки трагічні суперечності тої доби, що породжувала неприязнь, навіть ворожнечу між католиками й православними у справі визнання Берестейської унії, у справі утвердження й унезалежнення Української помісної церкви. Тим-то як близькі й зрозумілі сприймаються болючі та пристрасні, внутрішньо вистраждані та багатозначні слова Мелетія Смотрицького, мовлені ним у суперечці з Велямином Рутським про дилему Української церкви й можливі наслідки від цього: „Смотрицький: Ні, це божевілля, цілковите божевілля! Так як православні українці в кожному католицькому священикові бачать єзуїта, так українці в кожному православному бачать москвина. При чім же тут Москва? Ми проливаємо кров, і ми з цього черпаємо силу?!“[33]

Дослідники релігійно-християнської драматургії Григора Лужницького, відзначаючи такий діалогічно-монологічний засіб творення драматичної дії як домінантний (до речі, деякі діалоги чи монологи прямо ідентифікуються з висловлюваннями, автентично запозиченими автором з історичних документів), все ж слушно зауважують, що надуживання ним призводить до малоефективного нагромадження сцен, епізодів, картин, зрештою, позбавляє драму такого композиційного елемента, як сценічність. Тож має рацію Л. Рудницький, вказуючи на такий творчий прорахунок драматурга, водночас зазначаючи, „щоб такого роду п'єсу успішно поставити, треба не тільки, як це сказано в передмові, відповідного режисера і спеціяльних акторів, а й теж (а це, мабуть, найважливіше) редагування самої п'єси; треба б усунути деякі дійові особи і звузити обсяг дії. Це надало б їй динамічности й драматичного нерву. Головні особи драми можна б обмежити до В. Рутського і М. Смотрицького з тим, що Йосафат залишився б такою символічною особою, якою він є“[34].

Інший твір Григора Лужницького — історико-релігійна драма „Ой зійшла зоря над Почаєвом“ — у цьому сенсі вирізняється більшою сюжет-

[33] Лужницький Г. Посол до Бога. Історичний фактомонтаж на дев'ять картин // Лужницький Г. Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма // Життя і слово.— 1948—1949.— № 3—4.— С. 63.

[34] Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького.— С. 197.

но-композиційною злагодженістю основних компонентів, хоча в її основі також лежать конкретні історичні й національні події — захист українцями-християнами Почаївського монастиря на Волині від навали татар у 1193 р., від нападу турків 1675 р., від загарбницьких зазіхань російських самодержців у 1831 р. Кожна окремішня реальна подія становить відповідно окрему динамізовану картину-дію, а в своїй сукупності — напружений сюжет і логічно-послідовну й вивершену композицію. Для конденсації драматизму автор удався до часопросторової єдности розрізнених навіть століттями подій, образів, персонажів навколо головного героя — Матері Божої Почаївської, яка лише як видіння з'являється в тій чи іншій сцені в українському християнському монастирі.

Такий прийом драматургічної поетики, з одного боку, якоюсь мірою диктувався специфікою міфологічно-образного мислення, зв'язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи інакше виявляється), а з другого боку, більшою мірою зумовлювався релігійністю авторської свідомости (християнське розуміння часу і простору як необмежености в сприйнятті). Відтак стає зрозумілим використання в такому жанровому утворенні як образів реальних чи їх варіативних комбінацій, все-таки зумовлених історичною конкретикою, так і образів далеких від їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх у сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, що проймає загальнолюдські цінності (образ Богоматері, Сина Божого чи Всевишнього). Історичне в християнському тлумаченні часу у драмі „Ой зійшла зоря над Почаєвом" цілковито вмотивовує її конкретні часопросторові параметри, що, повторюємо, надає цьому творові Григора Лужницького художньої цілісности й завершености, життєвої правдивости й справжньої релігійности.

До цієї групи творів української релігійно-християнсьої драматургії також варто віднести драматичні картини „Дві зорі" Кирила Студинського, історичну драму „Діалоги василіянок" та міфологізовану драму „Нерон" Богдана Куриласа, в основі яких конкретні й реальні події, пов'язані з утвердженням християнства як віри. Хоча, звісно, кожен з авторів по-своєму вибудовував сюжетні перипетії, характери дійових осіб, конфліктні колізії. Перша п'єса тяжіє більше до історичної хроніки з життя церковного діяча архиєпископа Мелетія Смотрицького (навіть композиційно драматург окреслює кожну з чотирьох дій якоюсь конкретикою фактів, явищ, часо-просторовими орієнтирами початку XVII ст. в Україні: „В широкий світ!" — навчання Максима (згодом Мелетія) в Німеччині 1605 р. і написання полемічного трактату „Тренос, або Плач Східної Церкви"; „Розбиті мрії" — нездійснене особисте щастя 1610 р. і переїзд з Острога до Києва; „Сон і ява" — розбудова Православної Церкви в Менську й Києві, перебування в Київському братському монастирі і гостра полеміка з колишнім приятелем Іваном (Йосафатом) Кунцевичем 1620 р.; „Анатема" — перехід на сторону церковної унії та католицизму і прокляття Мелетія православними 1628 р.).

Конденсація навколо цієї центральної постаті усіх картин і послідовне драматизоване розкриття їх, наскрізна ідея служіння українській Церкві (дві вітки якої — православ'я і католицизм — для героя, наче дві зорі) роблять драму Кирила Студинського завершеною сюжетно-композиційно і сценічно цілісною. Важливо й те, що, на відміну від дещо схожої

за своїм спрямуванням п'єси Григора Лужницького „Посол до Бога", у цьому творі більшою мірою спостерігається динаміка розвитку головного героя, хоча деякі риси його характеру все-таки залишаються статичними.

В іншій п'єсі — історичній драмі „Діалоги василіянок" Богдана Куриласа — розвиток драматичної дії також будується навколо конкретно реальних подій релігійно-національного спрямування: переслідування прагнень усамостійнення й унезалежнення Української та Білоруської церков російським самодержавством і православієм протягом 1838—1843 років. Сюжетні колізії розгортаються то в мінському монастирі сестер-монахинь, то в глинищах побіля Вітебська, то в місцевості Спас під Полоцьком, то на монастирському подвір'ї в М'ядзьолах, драматична напруга яких чіткіше виокремлює ідейно-християнські і віросповідницькі позиції та пріоритети багатьох образів-персонажів. Так, для страдниць сестер-василіянок визначальною є, за словами матері-ігумені, „неприклонна віра Господня" у будь-яких, навіть найтрагічніших обставинах. Для їх колишнього єпископа Йосифа Сімашка головним є запроданство і „відступництво від Вселенської Церкви" во ім'я вищої влади й багатства. Для колишнього василіянина Ігнація Михайловича основним є нажива у вірі й упокореність можновладцям. Для колишнього єпископа Василя Лужинського, який піддався миті слабкости й страху і перейшов на бік самодержавства, визначальним є спокута за содіяне і зболена впевненість у тому, що „настане Христове Царство на землі". Для генерала Орлова домінуючим є співчуття до християнина, байдуже, до якої конфесії той належить. Для Верьовкіна, Конвоїра, московських черниць, ксьондза Котоського віра — це спосіб загарбання й панування на чужих землях, незважаючи на те, що в драмі „Діалоги василіянок" дійові особи здебільшого умовно-історичні, а не насправді зафіксовані історією (як це бачимо у п'єсах Григора Лужницького), все ж вони мають конкретну релігійно-християнську характеристику як на рівні їх узагальнення, так і на рівні їх індивідуалізації. При цьому варто зауважити, що й композиційно твір Богдана Куриласа викінчений, й історичні аналогії з дійсністю напрошуються самі по собі: драматург застерігав проти псевдомесіанської ідеї „Третього Риму", яку прагнули реформувати на свій кшталт російське самодержавіє і православіє протягом століть.

Складнішою сюжетно-композиційно, сценічно й теологічно є друга п'єса Богдана Куриласа — міфологізована драма „Нерон". І не лише тим, що в ній діють десятки основних й епізодичних (нерідко драматична колізія цілком може обходитися без них) персонажів з часів стародавнього Риму періоду правління Нерона переслідування ним перших християн, а передусім тим, що в такому розмаїтті дійових осіб (конкретних і містичних), у міфологізації деяких їх дій та вчинків дещо заувальованою проступає християнсько-релігійна ідея, що її репрезентують апостоли Петро і Павло, святий Лінус. Віра у всемогутність імператора і віра у всесильність Господа — ці два полюси наскрізного конфлікту не завжди з однаковою мірою художности реалізуються в тих чи інших подіях сюжетного розвитку, навіть у фіналі твору, коли, здається, цілковито перемагає віра у Всевишнього, святий Лінус здебільшого декларує це словами.

Така авторська нарочитість й ідейна заданість характерів або розвитку сюжетних ходів не просто ускладнювала сприйняття загалом цікавої за задумом релігійно-християнської драми, але й відчутно спрощувала її в сенсі мистецької вартості.

Важливою у творенні такого типу української драматургії є художня обробка євангельських притч, біблійних леґенд, загалом рецепція притчових і генетично непритчових епізодів, сюжетів, сцен, окремішніх дійств (скажімо, про блудного сина, жінку-мученицю, матір-страдницю і т. ін.). Взяті зі Святого Письма, вони в основному творчо реалізувалися в системі авторської свідомости через міфологічно-притчову стилізацію. Власне, ця притчова ремінісцентність була чи не найголовнішою (водночас і найпродуктивнішою, як переконує досвід творців такого типу драми) у формуванні сакральної драматургії. Звісна річ, порівняно з поезією, де цей процес жанроутворення відбувався, як це доводять дослідники, на різних рівнях — ремінісценції, наслідування, притчоподібности, афористично-концептуальности, притчового новооновлення на основі асоціативного зв'язку з біблійним фраґментом[35], в релігійно-християнській драмі він дещо реґламентований, зведений до тих подій, ситуацій і характерів, що мають у собі драматизм і дійовість, напруженість діалогічного й монологічного мовлення тощо. При цьому не слід забувати, що сама природа лірики як роду літератури, де передусім важить *момент* вираження, мовити б, мобільніша у витворенні розмаїття жанрів чи їх модифікації, аніж драма як рід літератури і вид мистецтва, для якої першорядним є *процес*, причому дійовий процес самовияву чи самовираження.

Притчева ремінісцентність, рецепція євангельських леґенд лежать в основі п'єс другої групи української релігійно-християнської драми („Убите щастя“ Василя Лімниченка, „Сестра-воротарка“ Григора Лужницького, „Смішний святий“ Віри Вовк, „Юда або богохульство“ Ігоря Костецького[36] (дві останні написані вже у 80-х роках). Сконструйовані здебільшого на подіях сімейно-родинного змісту, соціально-побутових колізіях, вони так чи інакше, все ж пов'язувалися то з генетичною євангельською леґендою, біблійною притчею, то з генетично непритчевими епізодами, мотивами, що в одних випадках були виразними й популярними, в других — спостерігалися як своєрідні окремішні стильові кліше, ще в інших — мали ледь примітний, на рівні вкраплення, характер. Утім, незважаючи на це, такого типу драматургічні твори несли в собі потужний струмінь морально-етичних, християнських заповідей людського співжиття, релігійного вірування українця. Має цілковиту рацію сучасний дослідник притчі в нашому національному письменстві Юрій Клим'юк, коли стверджує, що притчева ремінісцентність розширює горизонти художнього мислення, сприяючи узагальненню найменш помітних побутових і психологічних колізій до загальнолюдських вимірів. Крім того, на переконання науковця, таке мистецьке запозичення євангельських та біблійних притч і леґенд є дуже важливим засобом поетики алегоричного образу й водночас служить продуктивним прийомом образно-параболічного втілен-

[35] Бетко І. Біблійні сюжети...— С. 89.

[36] Остання, що й досі зберігається в німецькомовному варіанті як радіоп'єса, по-своєму інтерпретує євангельський сюжет про зраду Христа Юдою, як зазначає Лариса Залеська-Онишкевич. Вона ж зауважує, що в основі „Смішного святого“ використано біблійну леґенду про спокусу людини, її прагнення змінити себе: „Тло монастиря тільки підкреслює все — присутність вічнолюдських спокус і парсільвальсько-фавстівське трактування життєвих проблем. Метаморфоза дівчини з картини в живу особу — авторська варіяція міту оживлення чи перетворення. Багатство інтертекстуальних засобів (від Вагнера до Шевченка) поглиблює можливості розуміння та інтерпретації твору“. (Див.: Додаток до антології...— С. 7.)

ня ідеї відродження українського духу, загалом національної духовности[37].

Українська релігійно-християнська драма досліджуваного періоду, знову ж таки у порівнянні з поезією, не фіксує дуже обширного діапазону ремінісцентних притч і леґенд. Однак кілька з них у тій чи іншій модифікації трапляється в такого роду драматургії доволі часто, як, приміром, євангельська притча про блудного сина, про страждання батька, про покору, про спокуту тощо. Зрештою, не забуваймо й того, що в самій Біблії притча як жанровий феномен, який наче вбирає у себе родові ознаки і лірики, й епосу, і драми, дає всі підстави для виокремлення її двох модифікацій, у першій з яких увиразнюється фабульна основа, в другій — афористична; перша більше композиційно ускладнена, аніж друга; в першій максима (узагальнена повчальна думка) переважно відсутня, в другій — обов'язкова як дидактичний компонент із символістською місткістю. Тож той, хто береться за художнє осмислення цього, образно-стильове втілення тієї чи іншої притчі, не може не зважати на її, мовити б, онтологічні риси більше акцентовані в тих або з інших її родових складниках чи характеристиках. З цього погляду стає зрозумілим, чому в поезії більше можливостей для ремінісценції євангельських притч та леґенд, аніж у драматургії.

У плані нашого дослідження також варто звернути увагу на те, що притча у Святому Письмі побутує „не лише як окремий жанр і стильовий засіб, а й, умовно кажучи, як певна сукупність явних картин. Поряд із власне притчовими фраґментами, свого потенційного змістотлумачення тут потребує чи не кожна ситуація, конкретна дія і навіть жест певного персонажа (наприклад, розбивання пророком Єремією глиняного глека — Єр. 19. 10—11),— власне, чи не кожне слово. У ряді випадків змістотлумачення наявне в самому тексті. Так, різноманітні події священної історії витлумачуються сучасними їм і наступними пророками, а також Ісусом Христом, і навпаки — до подій і явищ сучасної біблійному оповідачеві дійсности добираються аналогії з днів минулих, зокрема, в розмові з Никодимом Христос уподібнює славу Сина Людського до величі й потуги Мойсеєвого мідного змія: „...як Мойсей підніс змія в пустині, так мусить піднесений бути й Син Людський, щоб кожен, хто вірує в Нього, мав вічне життя" (Ів. 3. 14—15)[38].

Поділяючи ці міркування дослідниці української релігійної поезії Ірини Бетко, все ж виокремимо в них найпосутніше щодо християнської драматургії, власне, те, на чому, певно, найчастіше зосереджується художнє мислення драматургів у рецепції та інтерпретації притчі й леґенди: на „певній сукупності живих картин", що сприяє послідовному розгортанню подієвости, на конкретиці „ситуацій [...], навіть жестів персонажа", що динамізує і драматизує їх через певне дійство та самовияви, на актуалізації (через аналогію) „подій і явищ сучасної, біблійному оповідачеві дійсності"[39]. Це саме ті моменти в авторській свідомості, що сприяють наро-

[37] Климюк Ю. И. Идейно-эстетическая функция притчи в украинской поэзии XIX — начала XX в. / Автореф. ... канд. филол. наук.— Одесса, 1989.— С. 14.

[38] Бетко І. Біблійні сюжети...— С. 89.

[39] Там само.

дженню релігійної драми на основі рецепції як повної притчі чи леґенди, так і їх фраґментів.

Драматургічний твір Василя Лімниченка „Убите щастя" (по суті, єдиний у творчій спадщині письменника-„лоґосівця") при всій, здавалося б, зовнішньо-побутовій простоті, насправді сюжетно сконструйований на притчі про блудного сина, фраґментах притчі про гріховодність людини та її упокорености. Ця п'єса, з одного боку, органічно доповнювала різножанровість української релігійної драматургії, що появилася на початку XX ст. в атмосфері ідейно-естетичного контексту західноєвропейської сакральної драми та християнської літератури в Галичині. З другого — вона виразно виражала приписи католицької естетики: піднесення і вивищення християнського ідеалу й у такий спосіб очищення (своєрідний катарсис) людської душі, благотворне повчання, а затим утвердження християнського світогляду засобами образно-художньої системи. В такому жанрі сімейно-побутової драми (в центрі родина й односельці головного героя Василя Кандиби) знаменита євангельська притча, викладена в рядках щирого зізнання свого відступництва й тихого смирення „блудного сина": „Отче, я прогрішився проти неба й проти тебе! Я недостойний більше зватися твоїм сином. Прийми мене як одного з твоїх наймитів" (Лк. 15. 11—32), Василь Лімниченко інтерпретує як об'єкт драматургічного зображення. Причому письменник, вдало використовуючи фабульну колізію і максиму цієї притчі, надає їй (власне, через аналогію до відтворюваних сімейно-родинних й соціально-побутових подій) свіжого, нового забарвлення — місцевого колориту, часо-просторових орієнтирів, врешті, атмосфери національної ментальности.

„Убите щастя" і справді значною мірою характеризувало життєві процеси Галичини в 30-х роках минулого століття, розкривало трагедію відступництва від Христової віри не тільки в сім'ї Кандиби, а й у суспільному співжитті, водночас утверджуючи ідею про те, що кожна (свідомо чи мимохіть) „заблукана душа" спроможна повернутися до тривких релігійно-християнських ідеалів та одвічних морально-етичних засад людини. Це, вочевидь, треба сприймати як художньо зреалізовані принципи й позицію самого автора — драматурга і священика, громадянина і патріота Василя Мельника-Лімниченка.

У сенсі нашого дослідження варто зазначити, що в такій ідейно-естетичній концептуальності драми „Убите щастя" (хотів того письменник чи ні) на перший план виходили релігійні ідеї. Тим часом характери дійових осіб ставали радше їх рупорами, а не повнокровною сутністю внутрішнього світу персонажа. Більше того, у п'єсі вони сприймаються як дещо статичні, малодинамічні, іноді, здається, й зовсім позбавленими видимого руху від такої авторської заданости художніх постатей. Звідси тематика й проблематика твору розкривалася передусім не через сюжетні ходи та перипетії (вони в багатьох випадках легко передбачаються), а через діалогічне та монологічне мовлення героїв. Драматург так вибудовує свою п'єсу, що дії, вчинки і поведінка представлених на сцені людських типів немовби відбуваються поза лаштунками. Про них дійові особи розповідають одна одній чи повідомляють читача або глядача.

Мало того, драматичний конфлікт, хай і в чітко означеній своїй бінарності (на одному полюсі — головний персонаж Василь Кандиба, його бать-

ки і наречена Варварка, а також господар Никола Матуско і Ключник в'язниці, на другому — еврей-більшовик Гершко і „завербовані" ним сільські парубки Михась та Дмитро), розвивається передусім в ідейно-позиційній сфері, але не в характерологічній. Навіть дещо ускладнений поведінкою Василя Кандиби в першій дії (той, піддавшись якусь мить більшовицькому намовлянню „червоних агітаторів", здійснює не цілком мотивований злочин супроти своїх сельчан-єдиновірців), він, конфлікт, порівняно легко спрощується самим драматургом на початку другої дії, коли стає відомо (знову ж таки за кулісами), що Василя заарештовано.

На перший погляд, може видатися, що Василь Лімниченко зав'язує конфліктний вузол п'єси на суперечностях ідеологічних та національних — євреї-комуністи підкупом намагаються знищити християнську віру галичан-українців. Та якщо на початку першої дії це виявляється в кількох сценах, то в наступних діях такі суперечності, відступаючи на задній план, майже зовсім знімаються. Натомість — суцільна спокута за содіяне, за провину перед батьками та нареченою, християнська впокореність і релігійні рефлексії аж до самої смерти головного героя Василя Кандиби. Іншими словами, конфлікт переміщується на внутрішній світ персонажа, де домінантною стає його ідеологічна самохарактеристика (до речі, вона зустрічається як надто оголена не тільки щодо цієї постаті, а й інших дійових осіб, скажімо, Гершка).

Втім „Убите щастя" — не психологічна із соціальними та національними „дозуваннями" драма, а насамперед релігійно-християнський драматургічний твір, сюжетно-композиційна побудова якого виросла з притчової ремінісцентности мотиву про блудного сина і навернення його до родинного лона (у п'єсі — це не лише сім'я, але й сільська громада, нарешті, віра Господня). Загалом за розвитком подій у п'єсі „Убите щастя", їхньою значимістю в загальній структурі твору, навіть незважаючи на їх деяку статичність (саме сюжетно певна схожість зауважується з „Украденим щастям" Івана Франка), Василь Лімниченко, по суті, міг перетворити її у звичайну мелодраму — настільки багато тут фольклорних елементів, моралізаторських і повчальних сентенцій. Однак автор не пішов цим шляхом, свідомо оминаючи потребу сюжетного загострення, поглиблення психологізму в характерах дійових осіб тощо. Тому-то й драма під його пером набула іншого змістового наповнення, іншого спрямування, а відтак й іншої форми. Це, повторюємо, чітко окреслена жанрово релігійна драма, де, на відміну від п'єс Григора Лужницького, Кирила Студинського і Богдана Куриласа, дійовими особами виступали не історичні, церковні діячі і не символи-уособлення християнської віри, не містифікаційні образи, а цілком реальні в просторі і часі, в побуті і помислах людські постаті, які долають конфліктні ситуації виявом тієї чи іншої поведінки, ідейного протиборства, зрештою, виявом релігійної позиції. І тут важливу роль відіграє завперш не подієвість, а полемічний динамізм як імпульсатор драматичної дії.

Однак не тільки ремінісцентність євангельських притч характеризує розвиток української релігійно-християнської драматургії, але й художня обробка біблійних чи середньовічних леґенд. Власне сюжет п'єси „Сестра-воротарка" Григора Лужницького запозичено звідти, з минулого, коли все, що пов'язувалося з Дівою Марією чи присвячувалося їй, носило в собі, мовити б, ембріональне драматургічне спрямування, що було

очевидною спонукою і наслідком впливу раніше потужних літургійних циклів (різдвяних, пасхальних, житейських, біблійних та есхатологічних), зрештою, і літургійних драм. Під час драматургічного дійства, в центрі якого була Пречиста Діва, на „золотій месі" Благовіщення в ролі Марії і архангела виступали два отроки, які супроводжували пантомімічне читання з амвона й одночасно виголошували свій текст. У Турне (Бельгія) така напівдраматична ілюстрація до літургійного читання, що була широко популярною у пізньосередньовічній Європі, відома з 1231 р. Тільки з XIV ст. появляються послідовні інсценізації Благовіщення, як правило, з'єднаного з приходом Марії до Єлизавети[40].

Не вдаватимемося до більш конкретного і ґрунтовного з'ясування того, як церковні процесії, священнослужителі, календар західної церкви у сув'язі з театралізацією історії і життя Діви Марії утверджували серед мирян сюжет леґенди про Неї і як він поширювався, а згодом рецепіювався у світовому письменстві*. Зауважмо, що леґенда ця, на переконання Карла-Густава Юнґа, має унікальне за багатством та деталізацією описів церемонії „хвалення діянь Діви Марії", що являє собою щось середнє між драмою, яка ще не встигла відокремитися від обряду, й обрядом, реставрованим, одначе не до кінця на основі драми[41]. Тож драматизований сюжет, у якому Божа Мати виступає як сестра-монахиня Марія, що свідомо полишає монастир, але, переконавшись у неспроможності жити в мирському світі, через кілька літ знову повертається до світу сакрального в монастирі, лежить в основі драматургічного твору Григора Лужницького „Сестра-воротарка". Він, до речі, помітно різниться від попередніх п'єс автора (надто його „Посла до Бога" і „Голготи — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа") не тільки тим, що в ньому, як зазначає Леонід Рудницький, „вдало поєднано релігійний і побутовий елементи"[42], а передовсім завдяки створеним образам-персонажам, зокрема сестри Марії, Ігумені, Труцького, Огородника, Степана, навіть другорядних, епізодичних дійових осіб, що доволі органічно сполучали в собі нотки реалізму й містицизму.

Джерелом драматизму (він, власне, не спадав до самого фіналу драми) тут виступає не просто сама по собі традиційно драматизована фабула про Пречисту Діву, а насамперед її художня інтерпретація як послідовної і безпосередньої системи розвитку подій, чітко визначених сцен, актів, епізодів і яв, які цілковито природно, достатньо мотивовано з'єднували в собі секулярний і сакралізований світи. Мало того, Григор Лужницький знову ж таки, на відміну від своїх раніше створених релігійно-християнських драм, частіше заглиблюється в психологічні основи сюжету, якоюсь мірою відсторонюючись від суто зовнішньої дії. Тут уже важать не ідейні, а внутрішньо-мотиваційні чинники, зосібна, в поведінці і

[40] Андреев М. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X — XIII вв.).— Москва, 1989.— С. 149.

* Щодо драматургічної інтерпретації сюжету про Діву Марію, особливого увиразнення й художньої майстерности вона набула в драмі Поля Клоделя „Благовість Марії", яку вперше українською мовою на початку 1960-х років блискуче переклала Марта Калитовська в Канаді.

[41] Young K. The Drama of the Medieval Churh: V Vol.— Oxford, 1933.— Vol. II.— P. 227—242. Або: його ж. Архетип и символ.— Москва, 1991.— 368 с.

[42] Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького.— С. 197.

діяннях головної героїні. Цікаво, що хоча в „Сестрі-воротарці“ й акцентується на розвитку зовнішньої дії (завперш через мотиви мандрів і блукань, що композиційно відбито в чотирьох діях-картинах з прологом), все ж здійснюється це драматургом наче мимохіть, сказати б, ескізно. Головне, повторюємо, порухи психологічного світу сестри-монахині Марії. Їй, як і всьому твору, письменник надає виразних українських національних рис, перш за все в тих сценах та епізодах, які мають конкретні часопросторові орієнтири, місцевий колорит. Цьому також сприяє введення до сюжету п'єси постаті отця-пароха, галицького священика, який відіграє неабияку роль в особистій долі головної героїні, що надто увиразнено в третій дії.

Дещо наближається до цієї групи релігійно-християнської драматургії й мелодрама Григорія Цеглинського „Кара совісти“, хоча, на відміну від „Сестри-воротарки“, тут драматична дія концентрується виключно навколо побутово-соціальних подій, морально-етичних сімейних перипетій. Створені на цьому психологічні колізії відрізнять її і від „Убитого щастя“, де при, здавалося б, зумисному обмеженні сюжету особистісно-громадськими й родинними обставинами та ситуаціями, все ж проступає подієвий ряд, що головним чином пов'язаний з євангельською притчею про блудного сина. Більше того, в драматургічних творах Григора Лужницького і Василя Лімниченка християнськість як основа авторської свідомости, посилюючи емоційно-психологічний аспект у зображенні подій та образів-персонажів, одночасно виявляє світоглядно-філософські й релігійні принципи самих драматургів, чого майже не спостерігається у драмі „Кара совісти“.

Очевидно, загальнолюдське, морально-етичне спрямування пафосу цієї п'єси дає певні підстави розглядати її як релігійно-християнську. І не більше. Адже розроблений Григорієм Цеглинським традиційний конфлікт, що доволі часто зустрічається у фольклорі, українській та світовій літературі, зведений письменником до звичайного моралізаторства, своєрідного клішування наперед заданої схеми, і від того втрачає у внутрішній і зовнішній структурах твору будь-який ідейно-естетичний сенс. Син-бідняк, доведений до звідчаєння злигоднями щоденного існування, через сімейно-побутові причини разом із дружиною спонукає батька покинути родинну оселю; багатший син не приймає батька до себе, бо той залишив у спадок такі-сякі статки синові-бідняку; сповнений образи й гіркоти розчарування, батько у пошуках притулку змушений ходити „по людях“; збагнувши наслідки своїх аморальних (і від того не християнських!) вчинків, брати з пробудженим релігією сумлінням всіляко намагаються повернути батька до сімейного лона. Така сюжетна калька, часто використовувана сентиментальність (нерідко без будь-якої на те потреби), схематичні образи й конфлікт не просто спрощують бодай такою мірою закладену Григорієм Цеглинським християнськість твору, а й загалом знеоцінюють його як ідейно-естетичне, художнє явище, роблячи лише фактом національного драматургічно-театрального процесу.

Виявляючи особливості поетики української релігійно-християнської драматургії, зокрема жанру й сюжету, дослідники переважно намагаються здійснити це шляхом розкриття змістотворення. Зрозуміло, що й такий підхід дає ефективний результат, має продуктивні наслідки, адже ідейно-тематична основа драми, як ми переконалися, суттєво позначається на її

формоутворенні, виборі тих чи інших засобів реалізації її художньої, естетичної концепції чи й загалом такого типу авторської свідомости. Хоча, пам'ятаючи про принципи єдности змісту й форми у творах літератури і мистецтва, можна визначати своєрідність поетики української релігійної п'єси, йдучи шляхом зворотним, скажімо, відштовхуючись від такого її невід'ємного компонента, як драматичний конфлікт. Він, звісна річ, сам по собі не існує в зовнішній і внутрішній структурі драми, а, ніби „розчиняючись" у всіх інших її складниках, вирізняється як у змісті, так і в поліаспектній формі. Тож очевидно, що ця ідейно-естетична категорія великою мірою зумовлює і сюжет, і жанр, і композицію релігійно-християнської драматургії.

Конфлікт більше ускладнений, ширший за традиційну колізію. Аналізуючи, приміром, драми „Спокуса" Панаса Мирного, „Anima uniwersalis" Остапа Грицая, „Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа" Григора Лужницького, не можна не звернути уваги на те, що його рушійною силою тут виступає не стільки зовнішня, сказати б, видима подієвість, скільки боротьба ідей, релігійних світоглядів, християнських позицій, філософських концепцій тощо.

Окрім того, такий конфлікт не обмежується суперечностями й протиріччями ідейно-світоглядного плану. Втім, не вичерпується він і психологічною, предметно-побутовою площинами, як, зрештою, не регламентується він і соціально-історичними параметрами („Посол до Бога", „Ой зійшла зоря над Почаєвом" Григора Лужницького, „Дві зорі" Кирила Студинського, „Убите щастя" Василя Лімниченка та ін.). Конфлікт у такого типу драматургічних творах, як правило, багатовекторний, різнорівневий і, звичайно ж, потребує наскрізного та одночасного розв'язання як на змістовому, так і на формотворчому напрямах. Власне, тому він здебільшого й залишається невирішеним (навіть коли фінальні події логічно вивершують сюжет) і від того ще трагічнішим: фізична чи моральна загибель героя аж ніяк не знеоцінює або й зовсім не знімає порушуваних ним проблем чи то релігійного віровчення, чи то християнської моралі й етики. Така екстраполяція конфліктного вузла в реальну дійсність, надто в сучасне авторові життя, відчутно посилює філософічність такого типу п'єс, навіть за умов, коли вона з таким конфліктом має, як зауважувалося, деякі художні прорахунки в авторському мисленні.

Жанрове спрямування і зміст конфлікту релігійно-християнської драматургії, передусім містерій („Спокуса", „Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа", „Шляхом Вифлеємської зорі", „Anima uniwersalis", „Ісус — Син Бога живого") та історично-релігійних драм („Посол до Бога", „Ой зійшла зоря над Почаєвом", „Дві зорі", „Нерон") визначаються також тим, що його детермінують не персонажі, навіть не основні герої, а радше навпаки — він виявляє, а затим спонукає до буття відповідні проблемам містерій і драм таких дійових осіб, котрі є не просто носіями віровчення, переконань, світогляду, моралі й етики, а відповідно втілюють їх в образно-художній системі твору. Згадаймо, що й у драматичних поемах Лесі Українки, де увиразнено відчутно їх релігійно-християнський пафос („Одержима", „На полі крові", „Йоганна, жінка Хусова" та ін.), дослідники також підводили до думки, що саме ідейно-світоглядні позиції, філософська опозиційність, зодягнені, образно висловлюючись, у символістсько-романтичний флер, ставали, по суті, доміную-

чими в художньому мисленні поетеси, а відтак і найголовнішими героями її біблійних творів.

Якоюсь мірою це характеризує також п'єси з біблійною обробкою євангельських притч та леґенд („Убите щастя" Василя Лімниченка і „Сестра-воротарка" Григора Лужницького), хоча розвиток драматичного конфлікту тут радше детермінується головними персонажами (Василь Кандиба і сестра-монахиня Марія). Саме вони, незважаючи на те, що згідно з канонізованими притчею та леґендою є носіями певних рілігійно-християнських ідей, формують і ведуть конфліктну боротьбу до її логічного кінця. Звідси драматурги відчутно зміщували подієвий ряд від зовнішньої дії до виявлення сутности внутрішнього світу тієї чи іншої дійової особи, вияскравлення історії її душі й духовности, її основних психологічних суперечностей. Інша річ, що таке художнє мислення авторів, як переконуємося, не завжди знаходило адекватне втілення (передусім в „Убитому щасті"), і конфлікт носив дещо опосередкований, навіть наперед заданий характер.

Стверджуючи, що більша частина жанрів української релігійно-християнської драматургії значною мірою зумовлювалася впливом біблійних мотивів, образів, сюжетів, літургійного дійства, рецепцією притчових і леґендних ремінісценцій, елементами форм середньовічних містерій та міраклів, все ж не слід оминати й того, що вже за своєю природою драма як рід літератури й вид мистецтва несла в собі не тільки інваріантність сценічної інтерпретації християнської, релігійної ідеї, віровчення (від повної ідентичности зі Святим Письмом, його мотивами й образами аж до деформації його тем, подій, характерів), а й динамізм і різноманітність їх формотворень. Це вже було сферою волі авторської свідомости письменника, який, виходячи з ідейно-естетичної концепції такого типу п'єси, міг наповнювати релігійну традицію і новим змістом, і новою формою або й загалом надавати традиційному усталеної християнської спрямованости.

Власне такими й проступають драматургічні твори „Кара совісти" Григорія Цеглинського, „Поворот св. Миколая" Івана Керницького, „Не плач, Рахіле..." Юрія Тис-Крохмалюка, де і сюжетно-композиційні, і жанрові особливості значною мірою зумовлювалися усталеними тенденціями розвитку української літератури передусім світського спрямування. Інша річ, як, яким чином автори сполучали тут християнськість і художність, які засоби драматургічної поетики використовували при цьому. Тобто мова йде про творчу майстерність письменника, передусім авторську свідомість в ідейно-естетичному осмисленні релігійно-християнської проблематики, образів, мотивів, сюжетів і відповідні їм жанрові та композиційні структури.

Науково обґрунтовані спостереження щодо цього висловив сучасний український дослідник Анатолій Нямцу: „Аналіз закономірностей і своєрідності функціонування євангельського сюжетно-образного матеріалу показує, що його рецепція національними культурами здійснюється із урахуванням домінантних аспектів світового літературного процесу. Визначальними моментами переосмислення новозавітних колізій і персонажів стала принципова драматизація формально однозначних структур, активна психологізація загальновідомих схем, інтенсивна розробка оригінальних подієвих планів і систем морально-психологічних мотивувань, орієнтація на сучасні уявлення про людську природу. Очевидною вида-

ється суперечливість трактувань загальновідомих конфліктів і характеристик Нового Завіту, що зумовлює висунення в літературних версіях на перший план не подієвого начала, а дослідження його підтексту. Змістова перспективність даного підходу до канонічного матеріалу не викликає сумнівів“[43].

З усього проаналізованого матеріалу можна зробити кілька посутніх висновків: українська релігійно-християнська драматургія, яка генетично бере свій початок з автентичних вірувань, міфологічних архетипів обрядности й ритуалів і літургійного дійства, мала свої особливості розвитку, етапи піднесення й занепаду. Однак вона завжди була повноцінним літературно-художнім явищем як у словесному, так і в театральному мистецтві, слугуючи своєрідним виявом релігійної й національної самосвідомости українців. Такого типу драма цілковито вписувалася до координат не лише української, але й західноєвропейської драматургії чи сакрального письменства загалом.

Важливим, якщо не найголовнішим, моментом у становленні та розвитку української релігійно-християнської драми, є також формування й вирізнення з-поміж інших на ґрунті рецептивности Біблії відповідної системи художнього мислення, а відтак творення відповідної драматургічної поетики, зосібна в жанротворенні й сюжетно-композиційному структуруванні. Розглянуті п'єси кінця XIX — початку XX ст. дають підстави стверджувати, що художнє сприйняття сюжетів, образів, характерів, мотивів із Святого Письма здійснювалося драматургами абсолютно органічно із світоглядно-ідеологічною й моральною свідомістю українців та практично не реґламентованою ідейно-естетичною творчістю й художницькою свободою письменників. Більше того, драматургічні твори досліджуваного періоду засвідчують, що саме рецепція й ремінісцентність текстових знаків Книги Книг мали чи несли в собі пріоритетне значення для духовної самореалізації, а затим і самоідентифікації української нації як підневільної в системі реальної свободи й незалежности націй державницьких. Власне й тому релігійно-християнська драма у нас з біблійною та євангельською ремінісцентністю (хай і не завжди художньо досконала) все ж була віддаленою від умоглядної відсторонености, яка так чи інакше проступала в творах митців (навіть найдосконаліших у сенсі змісту і форми) державницьких націй. Прикладом цього можуть слугувати драматургічні твори Лесі Українки, Панаса Мирного, Кирила Студинського, Спиридона Черкасенка, представників літературного угруповання „Лоґос“ Григора Лужницького, Василя Лімниченка, як і представників літератури українського зарубіжжя — Остапа Грицая, Богдана Куриласа, Юрія Тис-Крохмалюка та ін. Більше того, українські художники слова, створюючи такого типу драму або п'єси із сакральним спрямуванням, нерідко поєднували релігійне з історичним, національне з християнським. Цей синтез — одна із чи не найхарактерніших рис саме такої драматургії, порівняно з релігійно-християнською драмою західноєвропейської літератури.

Художнє мислення, пов'язане із християнськістю, виявляло різні рівні освоєння релігійної тематики, релігійних образів і мотивів, характерів і конфліктів як, власне, ідейно-естетичний феномен, що, до речі, наявний і в поезії, і в прозі національного письменства. Авторська свідомість укра-

[43] Нямцу А. Євангельські мотиви...— С. 25.

їнських драматургів виразно відбивала діалектику мистецьких пошуків, відповідних засобів драматургічної поетики, надто щодо таких її категорій, як жанр, сюжет, композиція: від безпосередніх запозичень, прямих наслідувань (скажімо, події, пов'язані з образами Ісуса Христа, Іуди, Ангелів, Дияволів) чи то мотивів (приміром, блудного сина), чи то жанрових утворень (наприклад, середньовічні містерії та міраклі) до суто літературного, драматургічно-сценічного осмислення як християнської проблематики, типів і характерів, так і релігійного вчення, християнської віри в історично конкретному аспекті, в суто художницькому оформленні, коли певний образ, сюжет або мотив під пером драматурга набував певної символічної умовности, читався, як мовиться, у підтексті драми (це, зокрема, спостерігається у творах з міфологічно-сакральним і містерійним наповненням і здебільшого в авторів XX століття).

Варто зауважити, що в період кінця XIX — початку XX ст. посилилася єдність двох рецептивних моделей у художньому мисленні українських письменників — ренесансної й міфологічної (І. Бетко). Проте це характеризує не лише авторську свідомість поетів чи прозаїків, не тільки тип творчости, пов'язаний із християнізмом. Тому це помітно і в неоромантиків (Леся Українка, Ольга Кобилянська), і в символістів (Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко). Більше того, ці дві моделі можна завважити у творчості одного художника слова (приміром, Павла Тичини). Суто ренесансними у драматургії є драматичні поеми Лесі Українки, у яких біблійними, старозавітними й новозавітними мотивами й образами поетеса здебільшого послуговується для розуміння і розкриття проблем земного, сучасного їй життя. Антропоцентричними (себто ренесансними) є християнські, біблійні, євангельські мотиви в п'єсах Григора Лужницького, Богдана Куриласа, Юрія Тис-Крохмалюка. Однак немаловажну роль відіграє й неоміфологічна рецептивна модель, яка так чи інакше завжди вибудовується на зміщенні або й протилежності часопросторових площин та уявлень (це істотно позначається на загальній композиції драматургічного твору), на органічному поєднанні національно-українського і релігійно-християнського, здебільшого біблійного, що спостерігається в п'єсах того ж Григора Лужницького, Кирила Студинського, Василя Лімниченка, Остапа Грицая. Таке підкреслено активне використання поетики біблійного хронотопу засвідчувало не просто пошук мистецьких засобів виразности, а й, що дуже важливо, продуктивність художнього мислення українських драматургів.

Одночасно таке прагнення виявляло й творчу неспроможність чи то у створенні окремих сцен, подій, образів, а чи й драматургічного твору загалом. Автор, з одного боку, змушений був дотримуватися відповідних релігійно-християнських канонів, з другого — доволі часто не міг здійснити тих чи інших мистецьких узагальнень, без чого твір не може стати літературним явищем.

**Stepan KHOROB**

## POETICS OF UKRAINIAN RELIGIOUS DRAMA OF THE 19th AND 20th CENTURIES

The Ukrainian religious Christian drama, which is genetically derived from authentic beliefs and mythological archetypes of rites and rituals, possessed its own characteristic features of development, as well as its moments of glory and periods of decline. This kind of drama, however, fit in with the standards of not only Ukrainian but also West-European drama or sacral art. In the late 19th century and early 20th century, a unity of the two receptive models in the artistic thinking of Ukrainian writers — the Renaissance and mythological ones, was observed. The neomythological receptive model is also believed to have had a role to play.

*Марта КОВАЛЬ*

# ФАКТ, ВИГАДКА ТА ПРОБЛЕМА ДОСТОВІРНОСТИ Й ОБ'ЄКТИВНОСТИ В СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА ПЕРСПЕКТИВА

Відмова постмодерністського мистецтва від гомогенної, монолітної Культури на користь культур, від Історії на користь історій, від домінування центру на користь марґінесу знайшла своє відтворення у телеології різних форм мистецтва, в тому числі й літературі. Якщо говорити про інтерпретацію художньої історії в сучасній критиці, треба зважати на те, що на неї вплинули не лише соціально-культурні тенденції децентралізації та реґіоналізації, але й відмова від традиційного „відтворення реальности", притаманного історіографічній науці від Геґеля до школи Анналів, визнання суб'єктивного і дискурсивного характеру будь-якого підходу до минулого як у художній літературі, так і в історії. Ця позиція означає не відмову від історії як такої, а утвердження текстуалізованого характеру кожної інтерпретації історичних подій.

Ця стаття не претендує на всеохопність матеріалу і не має на меті окреслити весь широкий спектр нерідко суперечливих сучасних підходів до тлумачення історичних подій та проблеми факту і вигадки в художній літературі. Предметом уваги будуть позиція західних критиків постмодерністської орієнтації стосовно об'єктивности викладу історичного матеріалу, нові підходи до його опрацювання, особливості дискурсивного характеру сучасної історичної літератури та проблематизація історичних знань. У зв'язку з цим на особливу увагу заслуговуватиме також типологія і поетологічна специфіка сучасного історичного роману.

Відносини постмодернізму і класичної історіографії можна загалом визначити як проблематичні через те, що історія розглядається як одна з метаоповідей, якій кинули виклик як постмодерністська філософія, так і література. Услід за Ж.-Ф. Ліотаром американський історик Р. Беркгофер зауважує, що „no longer can any single master interpretive code be privileged over another as if one were somehow more correspondent to the (a?) 'real' past than another"[1]. Переважаючим підходом у сприйнятті історії як такої стає її детоталізація. Вона передбачає відмову від єдино правильної „великої Історії", під якою мається на увазі процес викладу зв'язного, цілісного і концептуально уніфікованого матеріалу, який перебуває під контролем автора і з якого викидають або замовчують епізоди, що не впи-

[1] Berkhofer R. Jr. Beyond the Great Story: History as Text and Discourse.— Cambridge (Mass.), 1995.— P. 72.

суються у класичну концепцію. Критика історії як однієї з метаоповідей спирається на п'ять визначених на основі постструктуралістської теорії принципів, а саме: 1) денатуралізація. Під нею мається на увазі тлумачення таких понять, як раса, стать та етнічність, не як природних категорій, а як складних культурних конструкцій; 2) демістифікація як вияв впливу соціально сконструйованих систем на структурування нерівноправности в усіх видах людського спілкування загалом та культурного зокрема. Один із найяскравіших прикладів процесу демістифікації — це використання універсальної категорії розуму для утвердження маскулінних цінностей білої раси як нормативного стандарту; 3) відмова від традиційних ієрархічних класифікацій (таких, наприклад, як привілейований статус елітарної літератури), що посилюють несиметричні впливи в певних культурних парадигмах; 4) нереферентність як, насамперед, неприйняття теорії про те, що мова забезпечує безпосередній доступ до зовнішньої реальности. Звідси випливає неминучість текстуалізації історії, оскільки фактично пережите минуле можна осягнути лише через інші тексти; 5) і, нарешті, деконструкція в американському варіанті. Її адепти стоять на засадах того, що значення тексту завжди невизначене, а стабільність значення — це ідеологічно створена ілюзія, яка використовується для приховування суперечностей внутрішньої природи тексту і його самирефлексивної іронії.

Ці принципи, особливо нереферентність та деконструкція, не лише ставлять під сумнів можливість історика чи письменника забезпечити безпосередній „доступ до минулого", але й дають підстави стверджувати, що сама історія — це риторична конструкція. Отже, вона не може бути призмою чи лінзою, крізь котрі сприймається минуле, а використовується як засіб створення минулого. З другого боку, минуле не є однорідним і цілісним: воно поділяється на велику кількість менших етнічних, локальних, гендерних та інших історій, кожна з яких однаково важлива і має право на існування.

Виходячи зі згаданих принципів, постмодерністська критика інтерпретує літературні тексти, які претендують на статус постмодерністських, з погляду їх ставлення до історичних подій.

Канадська дослідниця й автор таких вагомих праць з історії та теорії постмодерністського мистецтва, як „Поетика постмодернізму. Історія, теорія, художня література" („A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction", 1988) та „Політика постмодернізму" („The Politics of Postmodernism", 1989) Л. Гатчен твердить, що для постмодернізму і історія, і художня література — дискурси. Вони становлять собою системи означення, за допомогою яких ми надаємо форми і змісту минулому[2]. Іншими словами, форма і значення минулого містяться не в подіях, а в системах, які перетворюють минулі події на доступні сучасності факти. Звертаючись до історії, постмодерністська література утверджує історичний контекст як важливий і навіть визначальний, але водночас проблематизує саме поняття історичних знань. Це ще один з парадоксів постмодерністського мистецтва, з якого випливає неможливість існування єдиної

[2] Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.— New York; London, 1988.— P. 93.

трансцендентної версії „справжньої історичности", до котрої прагнув Ф. Джеймсон[3].

Дискусія навколо проблеми відтворення історії не могла не вплинути на теоретичну еволюцію типології сучасного історичного роману. Слід відзначити, що єдиної такої типології немає. Видається доцільним розглянути дві з них, які, на нашу думку, дають змогу найбільш відповідно узагальнити якнайширший спектр творів, що потрапляють у категорію „історичних". Це типології, які запропонували Л. Гатчен та ізраїльський учений Б. Макгей. Перша з них вужча, має більше загальний, описовий характер і спирається насамперед на американську соціально-історичну та художню практику. Її визначатимемо як хронологічно-функціональну. Другу, більш універсальну, можна назвати тематико-поетологічною.

За Л. Гатчен, джерела сучасного американського історичного роману сягають 1960-х рр., що ознаменувались новим витком конфронтації між художньою літературою та історією. Дослідниця має на увазі так званий нехудожній роман („non-fictional novel") як одну з форм нової журналістики. Він став формою протесту проти гомогенізованих форм досвіду і характеризується як „overtly personal and provisional [...], autobiographical in impulse and performative in impact"[4]. Використання у нехудожньому романі документального наративу про недавнє минуле з навмисне відвертим застосуванням художніх прийомів без претензій на об'єктивність відтворення, а також власне авторське структурування досвіду як новий ґарант достовірности було пізніше запозичене історіографічною металітературою. Оцінки художньо-естетичної вартости цих творів різні, та критики одностайні в одному: нехудожній роман 1960—1970-х серйозно поставив питання про те, хто „творить правду" і встановлює її критерії, заклавши тим самим підґрунтя для дальших парадоксальних двозначностей історіографічної металітератури. Л. Гатчен розглядає її як наступний етап у розвитку історичного роману.

Терміном „історіографічна металітература" критик окреслює твори, які іншими словами можна назвати постмодерністським історичним романом, але, з огляду на складні відносини між постмодернізмом та історією, таке визначення звучало б як оксюморон. Історіографічна металітература, вважає дослідниця, не так виробляє концепцію історії для літератури, як проблематизує історичне знання: „It puts into question, at the same time as it exploits, the grounding of historical knowledge in the past real. It can [...] enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same questions about the cognitive status of historical knowledge with which the current philosophers of history are also grappling"[5]. І історія, і література — текстуалізовані конструкції з вторинним (неориґінальним) наративом, що спирається на минулі інтертексти, обидві мають ідеологічне навантаження. При цьому вони різняться техніками відтворення і послуговуються різними когнітивними моделями. В історіографічній металітературі тематична

[3] Jameson F. Periodizing the 60s // The 60s Without Apology / Ed. by Sayers, Stephanson, Anders and others.— Social Text and Univ. of Minnesota Press, 1984.— P. 178.

[4] Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism...— P. 115.

[5] Там само.— P. 92—93.

і формальна демарґіналізація та парадоксальна конфронтація історичного і художнього веде, з одного боку, до їх зближення, майже злиття, а з другого — до відвертого намагання встановити демаркаційну лінію. Попри розмаїття постмодерністських романів, що тою чи іншою мірою звертаються до історичної тематики, у „Поетиці постмодернізму" виділяються основні риси історіографічної металітератури. Вони визначаються на основі її порівняння з класичним історичним романом, під яким Л. Гатчен має на увазі роман XIX століття. Серед цих рис найпоказовіші такі:

— головними персонажами виступають не „типові представники", що синтезують у собі основні людські та соціальні детермінанти епохи, а ексцентрики, марґінальні та периферійні фіґури, представники меншин, такі, як Салім Сінай з „Опівнічних дітей" С. Рушді, Вілья Кохлер з „Тунелю" В. Гесса чи Даніель з „Книги Даніеля" Е. Доктороу. Історіографічна література підтримує постмодерністську ідеологію множинности та визнання відмінностей. Їй чуже відчуття соціальної універсальности. Якщо „типові представники" і з'являються, то змальовуються дуже іронічно. Протагоністи постмодерністського історичного роману особливі, винятково індивідуалізовані завдяки своєму культурно специфічному ставленню до історії;

— гра із загальновідомими історичними деталями, їх перекручення чи, навпаки, гіперточне використанням без асиміляції посідає чільне місце. Реалістична історична література прагне до загальної достовірности зображуваного і використовує історичні та культурні деталі лише для досягнення правдоподібности конкретної історичної ситуації у художньому творі. Однак у процесі написання вони включаються у наратив і асимілюються оповідною ситуацією, власне, розчиняючись у ній. На противагу їй історіографічна металітература виводить прагнення асимілювати такі деталі на перший план, тим самим підкреслюючи парадокс співіснування реальности минулого і єдиного способу його доступности нам — через текст („textualized accessibility");

— у класичному історичному романі реальні історичні персонажі виступають звичайно у другорядних ролях, тоді як в історіографічній металітературі стають, як правило, протагоністами. Їх присутність у класичному історичному романі має на меті надати достовірности художньому світові, приховати формальні й онтологічні з'єднання між історією і художньою літературою. Натомість металітературна саморефлексивність постмодерністського роману розглядає онтологічне з'єднання як окрему проблему, як один з виявів сучасної гібридної свідомости і ставить питання про те, як і що можна дізнатися про минуле сьогодні. Л. Гатчен переконана, що зумисне перекручення відомих історичних подій, таких, наприклад, як трагічна історія Розенберґів у „Публічному спаленні" Р. Кувера, має на меті, насамперед, переконати читачів у потребі ставити під сумнів офіційні версії історії й тим самим виявляє зацікавленість авторів історіографічної літератури у читачевій реакції.

Аналіз багатьох сучасних романів західноевропейських, американських і канадських письменників дає підстави твердити, що в історіографічній літературі переважають дві оповідні моделі, кожна з яких по-своєму проблематизує поняття суб'єктивного сприйняття: в одному випадку це робиться через використання множинности точок зору, в другому —

через використання домінантної позиції оповідача, що тримає наративну ситуацію під контролем. У будь-якому разі ми не зустрічаємо суб'єкта, до кінця впевненого у своїй здатності пізнати минуле, і через це співвідношення об'єктивности і суб'єктивности стає центральною проблемою історичної оповіді.

У концепції Б. Макгейла увага зосереджується на власне ідейно-тематичних і поетологічних особливостях постмодерністського історичного роману, що розглядаються, як і в Л. Гатчен, на тлі класичного історичного роману. Критик уважає, що автор традиційного історичного роману повинен виходити з таких трьох положень, які визначають ступінь його свободи в імпровізації: по-перше, історичні реалії (люди, предмети, події тощо) використовуються у тексті твору лише тоді, коли вони не суперечать версії офіційної історії. Якщо такої версії немає, письменник має право імпровізувати, експлуатувати можливості „темних плям", тобто вводити вигаданих персонажів, вигадані події, елементи психологізації та ін. По-друге, є обмеження на відтворення матеріальної культури того часу, що накладаються офіційним історичним матеріалом, але водночас ступінь свободи у відтворенні інтелектуальної культури, ідеології, смаків і життєвої філософії минулих часів досить високий. Останні не піддаються дуже чіткому фіксуванню, а отже, автор володіє більшою свободою імпровізації. По-третє, художня логіка і філософія твору не повинні суперечити історично реальним. Іншими словами, від письменника вимагається збереження відповідности художнього світу нормам класичної історії: „Historical fictions must be *realistic* [курсив автора.— *М. К.*] fictions; a fantastic historical fiction is an anomaly"[6]. Якщо в історичному романі цих вимог дотримано частково, він трансформується у псевдоісторичний. Поява останнього припадає, на думку Б. Макгейла, на період пізнього модернізму, а найбільшого розвитку такий роман набуває у постмодерністській літературі. Дослідник виділяє три основні типові елементи псевдоісторичного роману: 1) створення апокрифічної (неканонічної) історії. У даному разі офіційні історичні події доповнюються на розсуд автора, пародіюються або ж відбувається повна чи часткова зміна „класичної" історії і створюється історія „альтернативна"; 2) використання елементів історичної фантастики, тобто навмисне і свідоме порушення реалістичних норм історичної літератури. Історична фантастика передбачає інтеґрацію художньо-історичного і фантастичного, співіснування в одній художній оповіді реальних і фантастичних персонажів, наділених надприродними, квазіміфологічними силами, неприховане порушення правил історичної достовірности. В історичній фантастиці онтологічний розрив виникає не між надприродним і реалістичним, а передусім між надприродним і історично достовірним. Одним з найефективніших способів поглиблення такого розриву є поєднання обох елементів в особі одного персонажа; 3) творча анахронізація, тобто зміщення в часі, елементів матеріальної культури[7]. Така анахронізація створює можливості для просторово-часової гри.

Нерідко в одному романі суміщається два чи навіть три зі згаданих елементів, тому класифікація Б. Макгейла суто умовна. Проте вона дає змогу виділити поетологічні елементи, що визначають особливості постмо-

---

[6] McHale B. Postmodernist Fiction.— London; New York, 1993.— P. 89.
[7] Там само.— P. 90—95.

дерністського роману про історію.

Хоч би якою типологією постмодерністського „історичного роману“ (тут і надалі у статті він визначатиметься терміном „історіографічна металітература“ як найбільш узагальнюючим) ми послуговувалися, неминуче постає питання, *яким чином* можна дізнатися про минуле сьогодні та *що* можна дізнатись про нього. Вже постановка цих питань заперечує можливість існування єдиної й остаточної Істини і приводить до проблеми дискурсивного характеру історіографічної металітератури. Для письменника-постмодерніста, який пише про історію, історичні знання спираються на минуле, яке реально існує, але при цьому він відкидає „природну“ відмінність між історичними фактами і художньою літературою, претензії історіографії на об'єктивність та володіння незаперечною істиною. Реальні минулі події текстуалізували і художня література, і історіографія, отже, вони однаково дистанціювалися від них.

У роздумах над проблемою історичних знань, істини в історичній свідомості, критеріїв об'єктивности та суб'єктивности у професії історика сучасний французький філософ П. Рікер особливо наголошує на сподіваннях на те, що викладена розповідь про минулі події „буде історією людей і що ця історія допоможе читачеві [...] побудувати суб'єктивність [...] яка мала б стосунок не тільки до „я“, але й до людини взагалі“[8]. Звідси випливає можливість двоякого прочитання і тлумачення історії: „як екстенсивного розвитку смислу і як іррадіації з численних організаторських вогнищ“[9]. Отже, маємо підстави твердити, що традиційні підходи до історії втрачають свою силу в умовах деконструкції класичних морально-етичних цінностей. Будь-яка версія історії дискурсивно детермінована, а як „історія людей“ — завжди суб'єктивна.

За Л. Гатчен, дискурси історіографічної металітератури можна поділити на автобіографічний (найчастіше гендерний) та інтертекстуальний[10]. Уважаємо за потрібне доповнити цей перелік ще двома: суб'єктним, який можна розглядати як розширення автобіографічного, і мовним.

Ці дискурси перебувають у постійному конфлікті, спрямованому на зруйнування ілюзії плавного зв'язку між природним і культурним, між зовнішнім світом і текстом, наголошуючи на неминуче ідеологічному характері будь-якого відтворення теперішнього чи минулого.

Автобіографічний і суб'єктний дискурси визначаються соціальним та ідеологічним контекстами оповідача чи персонажів оповіді. Історичні знання стають, отже, нестабільними, контекстуалізованими і відносними. Історик наповнює змістом події минулого, перетворює їх на факти. Його позиція може не збігатися з офіційною чи загальноприйнятою, що створює враження багатоперспективности й унеможливлює будь-яку остаточність. Автобіографічний дискурс безпосередньо пов'язаний з поняттям “досвіду“, коли художнє особисте стає історично, а отже і політично, публічним.

Мовний дискурс передбачає „текстуальну полілінґвістичність“, інте-

---

[8] Рікер П. Історія та істина / Пер. з фр. В. Шовкуна.— К., 2001.— С. 29.

[9] Там само.— С. 48.

[10] Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism...— P. 171.

[11] McHale B. Constructing Postmodernism.— London; New York, 1992.— P. 153.

ґрацію в одному творі сеґментів різних мов[11]. Текст-поліглот, як його називає Б. Макгейл, сприяє культурному багатоголоссю твору. З останнього випливає плюралізм позицій і точок зору, оскільки сеґмент кожної мови становить собою інший дискурс, інший світ. Ці різномовні світи існують паралельно в одній текстовій площині, уже цим руйнуючи плавність оповіді, а також будь-яку ілюзію уніфікованости й однотипности.

Інтертекстуальний дискурс виявляється не лише в літературних та історичних алюзіях, але й у найрізноманітніших формах паратекстуальности (примітки, посилання, епіграфи, прологи й епілоги, заголовки, малюнки, введення у текст уривків як з реальних, так і з вигаданих документів). Критика не залишає поза увагою і питання про те, чи і як інтертексти історії, включені до художнього контексту, зберігають свою історичну документальну цінність. Використовуючи елементи паратекстуальности, письменник часто припускається грубих фактичних помилок, виправляти які — справа обізнаного читача. При цьому досягається дихотомія „охудожненого" помилкового і коректившого паратексту чи надтексту. Читач безпосередньо зіштовхується з дуалізмом художнього відтворення минулого: подія відбулася, однак ми читаємо не про неї, а про факти, які постали у процесі наративізації. Свідоме і зумисне показове використання історичних паратекстів у художньому наративі справедливо можна тлумачити як штучний і незграбний спосіб використання давнього літературного прийому. Однак така незграбність привертає увагу до процесів, за допомогою яких ми сприймаємо й інтерпретуємо минуле у його текстуальних виявах.

Оскільки паратекстуальність (особливо у формі приміток і посилань) була і залишається переважним способом текстуального засвідчення подій минулого, історіографічна література використовує цю традицію і, в дусі постмодернізму, зловживає нею. У даному разі паратекстуальність ставить перед собою кілька завдань. По-перше, спекулюючи на довірі до паратексту, вона створює враження „правдоподібности" зображуваного, а також підкреслює інтертекстуальний характер культури. Паратекстуальні елементи часто безпосередньо виводять нас на інші тексти, і зовнішній світ, таким чином, пізнається лише через них. По-друге, паратекстуальність руйнує створення цілісного і тоталізованого художнього наративу, оскільки „втручається" у процес читання. Часто паратекстуальні елементи зрівноважуються з основним текстом або навіть переважають його, як, наприклад, у „Блідому вогні" В. Набокова. У такий спосіб деконструюються централістичні й тоталізаційні дискурси сучасної культури, а читач стає свідомим і активним учасником процесу творення, а не пасивним споживачем. По-третє, паратекстуальність привертає увагу до соціальних та історичних особливостей і деталей, що також ставить під загрозу універсалізовані поняття історії та культури.

Історіографічна металітература створюється у контексті серйозної дискусії навколо характеру відтворення минулого у самій історіографії. Один з учасників академічних дебатів, Д. Лакапра, особливо наголошує на „денатуралізації" поняття історичного документа як засобу відтворення минулого в історіографічній та літературній практиці. Л. Гатчен підтримує погляд цього дослідника, за яким документи не є ані інертними, ані

„невинними" інструментами у процесі опрацювання минулого досвіду. Навпаки, вони звичайно перебувають у критичних чи навіть потенційно трансформативних стосунках щодо відтвореного у них явища[12].

В історіографічній металітературі текстуалізовані сліди минулого (як реально історичні, так і псевдоісторичні матеріали) втрачають силу „формалізаційного" й організаційного чинника. Натомість дослідники ставлять питання про шляхи і способи вивчення історії. Використання документального матеріалу набуває парадоксального характеру: з одного боку, архівні документи становлять собою зовнішнє референтне поле, а з другого — служать нагадуванням про те, що ми можемо пізнати позатекстовий світ і минулі дискурси лише через призму інших текстів.

Таким чином, історіографічна металітература передбачає, що історія творить свій об'єкт так само, як художня література трансформує події, в результаті чого вони втрачають свій статус поза межами мови. Водночас це не означає, що минуле має лише текстуалізовану форму, як передбачає семіотичний ідеалізм деяких форм постструктуралізму. Теоретики постмодернізму переконані, що минулі події існували емпірично, проте епістемологічно ми можемо пізнати їх лише в текстуалізованій формі. Відтворюючи минуле, ми наділяємо його значенням, але не існуванням. Такий погляд, власне кажучи, суперечить позиції Ж. Бодріляра та його теорії симулякру, до якої нерідко помилково звужують постмодерністську концепцію світосприйняття.

Свідома тематизація процесу „продукування" факту виводить на перший план і проблему герменевтики. Чимало сучасних авторів, серед яких найчастіше згадують К. Вольф, С. Рушді, Д. Томаса, Е. Доктороу, безпосередньо звертаються до проблеми розбіжностей між *res gestae* і *historia rerum gestarum*. Розуміння обмежености будь-якої інтерпретації, у тому числі свідками чи зафіксованої у документах, веде до проблематизації відносин між вибраним та інтерпретованим фактом і реальною подією.

Для історіографічної металітератури принципово важливе розмежування подій минулого та історичних фактів, що вибудовуються на основі цих подій. Усі події — потенційні історичні „факти", однак ними стають ті, яким надається значення, які вибираються для оповіді і/чи інтерпретації. Залежно від історичної перспективи з одних і тих самих подій можуть випливати різні факти, і те, що стане фактом, залежить від соціального і культурного контексту історика чи оповідача. У жодній з форм відтворення минулого не можна відокремити факти від актів їх інтерпретації й наративу про них, оскільки факти (але не події) створюються у процесі оповіді, що знову приводить нас до дискурсивного характеру сприйняття історії.

Таким чином, постмодерністське бачення історії стає антитезою концепції Ф. Броделя про те, що „everything must be recaptured and relocated in the general framework of history, so that despite the difficulties, the fundamental paradoxes and contradictions, we may respect the unity of history which is also the unity of life"[13]. Постмодерністська критика тлумачить і історію, і художню літературу як культурні надбудови. Це стає основою для перегляду й переоцінки способів інтерпретації минулого. Не

---

[12] LaCapra D. History and Criticism.— Ithaca (NY), 1985.— P. 38.
[13] Braudel F. On History.— Chicago, 1980.— P. 16.

заперечуючи важливости історичних знань, постмодернізм утверджує дискурсивність будь-якого підходу до інтерпретації історії, її текстуалізований характер і тим самим ставить під сумнів можливість окремого автора чи галузі науки володіти єдиною незаперечною істиною.

**Marta KOVAL'**

## FACT, FICTION, TRUSTWORTHINESS AND OBJECTIVITY IN CONTEMPORARY HISTORICAL NOVEL: POSTMODERNIST CRITICAL PERSPECTIVE

The article explores a range of current theories of the writing of history. It considers, in particular, the postmodernist problematizing of history. The recent works by F. Jameson, L. Hutcheon, D. LaCapra, P. Ricoeur and R. Berkhofer have demonstrated that postmodernism is not ahistorical or dehistoricized, although they challenge conventional assumptions about what constitutes historical knowledge. The paper reviews the politics of postmodernist criticism as regards historical discourse, and its relation to the literary discourse, the issues of narrative form, of reference, of subjectivity, of intertextuality, of representation strategies and the relation between historical fact and experiential event. The processing of events into facts and undermining of the conventions of novelist realism and historiographic reference are considered. Classifications of postmodern fictional history writing are presented with special emphasis being placed on historiographic metafiction and its contesting the boundaries between fiction and history.

*Роман ЯРЕМКО*

# ЧОТИРИ КЛАСИКИ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ШВАЙЦАРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ РЕЦЕПЦІЇ
## (Ґотфрід Келлер, Конрад Фердінанд Маєр, Макс Фріш, Фрідріх Дюрренматт)

Мабуть, ніхто не зможе заперечити того факту, що кожна окрема література, як і кожна окрема жива істота, має свої характерні риси, тобто індивідуальні особливості, котрі вирізняють її з-поміж усіх інших. Українська, наприклад, відзначається своєрідним зв'язком із релігією та глибоким ліризмом, німецька — філософічністю та раціональною проникливістю; що ж до швайцарської, то вона позначена другорядним статусом соціальної проблематики та винятковим зосередженням на таємницях людської натури. Певна річ, наведені приклади якісних характеристик можуть збігатися; така збіжність не є ознакою абсолютної схожости, вона радше вияв перегуку спільних тем, мотивів і сюжетів, що, однак, не позбавляє ту чи ту літературу її національної самобутности.

Література кожного народу має своїх достойників, так званих великих майстрів слова, яких глибоко шанують на батьківщині та які відтак мають цілковите право репрезентувати свої художні здобутки поза межами різного мовного й культурного середовища, тобто за кордоном. Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка — в Україні; Йоганн Вольфґанґ Ґете, Фрідріх Шіллер, Гайнріх Гайне — в Німеччині. Це аж ніяк не повний перелік імен, котрі гідно представляють українське та німецьке письменство у світовій літературі.

Має, звичайно, своїх класиків і німецькомовна швайцарська література XIX—XX ст. Про деяких з них, а саме про Ґотфріда Келлера (Gottfried Keller, 1819—1890) та Конрада Фердінанда Маєра (Conrad Ferdinand Meyer, 1825—1898), а також про хронологічно ближчих до нас — Макса Фріша (Max Frisch, 1911—1991) та Фрідріха Дюрренматта (Friedrich Dürrenmatt, 1921—1990) йтиметься у цій статті. Саме завдяки творчості цих письменників німецькомовна література Швайцарії стала відома читачам цілого світу — вперше у XIX ст., на історичному тлі якого творили реалісти Келлер та Маєр, і згодом, у модерному та постмодерному XX ст., коли їм на зміну прийшли Фріш та Дюрренматт — гідні спадкоємці своїх великих попередників.

Як правило, коли мова заходить про XIX ст., яке залишило помітний слід в історії європейської культури, то в контексті навіть найпростішої розмови про тогочасну Швайцарію згадують імена культуролога та історика мистецтва античної Греції й італійського Відродження Якоба Буркгардта (Jacob Burckhardt, 1818—1897), художника-символіста

Арнольда Бюкліна (Arnold Böcklin, 1827—1901) та новеліста й романіста Єремії Ґоттгельфа (Jeremias Gotthelf, 1797—1854). Імена інших двох служителів мистецької музи, а саме Ґ. Келлера та К.-Ф. Маєра подаються у нероздільній єдності як дві найбільші постаті тогочасної швайцарської літератури. Та кожен із них прийшов у цю літературу своїм шляхом, позначеним індивідуальними захопленнями та інтересами.

Наділений винятковою спостережливістю, Ґ. Келлер ще з ранньої юности плекав надію стати професіональним художником; брав приватні уроки у місцевих цюріхських мистців, виказуючи неабиякий хист до малювання, а згодом вирушив до Мюнхена, де два з половиною роки навчався в Баварській академії мистецтв. Брак коштів і занижена самооцінка власних полотен змусили юнака повернутися до рідного кантону, але не змогли пригасити його мистецьких прагнень.

Марно намагаючись роздобути гроші, потрібні для відновлення навчання у Мюнхені, Ґ. Келлер спробував писати вірші. Услід за двома поетичними збірками „Вірші" (1846) та „Новітні вірші" (1851) одна за одною почали з'являтися окремі частини автобіографічного роману виховання „Зелений Гайнріх" (1854—1855, 2-га ред. 1872—1880), а також вийшла друком перша добірка побутових новел „Люди із Зельдвіли" (т. 1—2, 1856—1874).

Пишучи новели, природжений маляр, названий згодом за свою письменницьку вправність „Шекспіром новели"*, керувався внутрішніми імпульсами, які йшли зі сфери приватного та особистого, і зосереджувався лише на власних відчуттях та спостереженнях. З кожною новою книжкою Келлер устійнював свій статус національного письменника, який тонко відчуває глибини народної душі. У його оповіданнях, за невеликим винятком тих, що входили до збірки „Цюріхські новели" (1876—1878), відтворено не історичні події, а самобутні стосунки, котрі домінували у повсякденному житті простого люду.

Жаль з цього приводу висловлював К.-Ф. Маєр, уважаючи, що його земляк марнує своє обдарування на „низькі матерії та простолюдинів", замість того, щоб, як він, працювати з історією, „оспівуючи королів, полководців або героїв"[1].

Читати К.-Ф. Маєра — це заглиблюватися в історичну тематику, поринати з головою в добу європейського Середньовіччя, переноситися в часи італійського Відродження та німецької Реформації. Майже усі прозові й чимала частина поетичних творів письменника вповні увібрали в себе те, чим він, нащадок цюріхських патриціїв, захоплювався. Покинувши юридичні студії в університеті рідного міста, К.-Ф. Маєр буквально поглинав одні за одними різноманітні історичні хроніки, літописи, архівні документи, набираючись знань, які згодом оживили його дещо запізнілу творчість.

Уже у своєму першому великому поетичному творі, епічній поемі „Останні дні Гуттена" (1871), сорокашестирічний поет і тоді ще малові-

* „Шекспіром новели" Ґ. Келлера назвав перший в історії німецької літератури нобелівський лауреат Пауль Гейзе (Paul Heyse, 1830—1914), присвятивши йому в 1877 р. сонет під назвою „Ґотфрід Келлер".

[1] Breitenbruch B. Gottfried Keller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.— Reinbek bei Hamburg, 1968.— S. 147.

домий автор двох віршових збірок „Двадцять балад швайцарця“ (1864) та „Романси і картини К.-Ф. Маєра“ (1869) звернувся до постаті німецького гуманіста й церковного реформатора Ульріха фон Гуттена (1488—1523), описавши його життя на схилі віку на острові Уфенау, що посеред Цюріхського озера.

А потім був написаний роман „Юрґ Єнач. Історія кантону Ґраубюнден“ (1874), дія якого відбувається під час Тридцятилітньої війни, а також десять новел (1873—1887), зокрема „Амулет“, „Святий“, „Плавт у жіночому монастирі“, „Паж Ґустава Адольфа“, „Спокуса Пескари“, основані на достовірному історичному матеріалі.

Завдяки глибокій обізнаності з давниною, винятковому відчуттю особливостей кожного століття К.-Ф. Маєр точно відтворював колорит минулих епох, на тлі яких розглядає головні бінарні теми своєї прози та поезії — співвідношення між владою і законом, межа між вірністю та зрадою, різниця між вірою і фанатизмом тощо.

Чи не першим українським дослідником, який зацікавився вивченням творчости Ґ. Келлера та К.-Ф. Маєра, був Іван Франко. Важко безапеляційно ствердити, хто з швайцарських авторів був ближчий І. Франкові за своєю мистецькою природою, кого з них він краще розумів та більше цінував — Ґ. Келлера чи К.-Ф. Маєра. Сам письменник ніколи не був однозначний у своїх оцінках, а тому не залишив конкретної відповіді на це запитання. Так, у нарисі „Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах“ (1898), у якому розглядалися „літературні моди, корифеї, формули і школи“ тогочасної європейської літератури, І. Франко причисляє Ґ. Келлера та К.-Ф. Маєра до тих небагатьох письменників, що „мають правдивий талант...“[2]

Такої ж думки він дотримувався й у інших статтях, у яких згадувалися ці імена. В оцінці І. Франка Ґ. Келлер належав „до найвизначніших появ німецької літератури XIX в. і обік Конрада Ф. Майєра був, без сумніву, найбільшим поетом і повістярем, якого видала Швейцарія“, тоді як сам К.-Ф. Маєр повставав як „один із найбільших поетів новочасної Німеччини і, безперечно найбільший майстер на полі історичної новели“ [т. 25, с. 287; т. 31, с. 312].

Доволі цікаву характеристику Франкового ставлення до К.-Ф. Маєра можна прочитати у споминах Катрі Гриневичевої. Вона, зокрема, пише: „Особливо цінив Франко геніального швейцарця Конрада Фердинанда Майєра, який скромно говорив про себе, що на його славу склалася тілько одна частина „Божого огню“ , а дев'ятдесят дев'ять муравлиної праці над собою. У словах Франка, слідний був культ Майєра як того, що, правдоподібно, кріпив його душевно і загрівав до невсипущого труду“[3].

Таке припущення Катрі Гриневичевої не було перебільшенням. У коротенькому некролозі на смерть К.-Ф. Маєра, що його І. Франко опублікував 1898 р., читаємо: “Весь його [Маєра] літературний доробок вміщується у вісьмох невеличких томах, а проте нема сумніву, що психічна

---

[2] Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 31.— С. 41. Надалі усі посилання на це видання подаватимемо у тексті, зазначаючи у квадратних дужках том та сторінку джерела.

[3] Гриневичева К. Спомини (І. Франко) // Спогади про Івана Франка.— Львів, 1997.— С. 142.

хвороба, яка перед кількома роками витрутила йому перо з руки, була наслідком перенатуги в праці. Кожний його твір — се здобуток величезної праці і глибоких студій, але ж бо й стоять перед нами його твори, як виковані з бронзи“ [т. 31, с. 312].

Набагато обширніший огляд Маєрової творчости І. Франко подав у статті „Конрад Фердінанд Мейєр і його твори“ (1899), у якій виклав короткий життєпис автора, оглянув його творчий шлях і проаналізував деякі твори — поеми „Останні дні Гуттена“, „Гора янгола“ (1872), цілу низку віршів, роман „Юрґ Єнач“, а також усі десять новел, серед яких ще не названі „Терпіння хлопця“ (1883), „Шлюб монаха“ (1884), „Суддиха“ (1885), „Постріл з амвони“ (1877) й „Анджеля Борджія“ (1890).

Зрозуміло, що при такій кількості творів І. Франко не міг подовгу спинятися на тій чи тій поемі, глибоко розглядати кожну окрему новелу. Дослідник обмежувався короткою характеристикою віршів К.-Ф. Маєра, сподіваючись при першій же нагоді повернутися до їх „детальнішого розбору“ [т. 31, с. 434].

Щодо прозових творів автор статті зауважує: „Треба би писати окрему розвідку про кожне його [Маєра] оповідання, щоб оцінити його артистичну працю, відрізнити дійсні історичні поступки його фігур від тих, які придумав Мейєр на те, щоб дану подію із сухого хронікарського факту зробити живою драмою, що може порушити чуття і симпатію читача“ [т. 31, с. 440].

І. Франко не ставив собі за мету дати вичерпний літературознавчий аналіз творчости К.-Ф. Маєра, він виступав тут у даному разі не як проникливий літературознавець, а як посередник між двома культурами, прагнучи зацікавити та ознайомити пересічного українського читача з творчою особистістю швайцарського письменника, який, на його думку, „був одним із найбільших і найоригінальніших поетів, яких мала Німеччина в XIX віці“ [т. 31, с. 420].

За твердженням І. Франка, мистецьку натуру К.-Ф. Маєра творили дві кардинально протилежні індивідуальності, що перебували у постійному протистоянні між собою, а саме — „великий поет і великий артист“. Детально висвітлюючи це антаґоністичне поєднання, І. Франко пише: „З кожного речення його [Маєра] прози, з кожного куплета його поезії чути, що поза тою об'єктивністю, продиктованою артистичним тактом, б'ється живе, м'яке і чутливе серце поета і наскрізь щирого чоловіка. Тільки високий артистичний такт наказує йому здержувати пориви свого індивідуального чуття, не виявляти їх безпосередньо, в безладній, еруптивній, розчіхраній формі; але поет в ньому знає, що чуття — то найвищий скарб, властива суть поезії [...] Мейєрові твори являються ясні, прозорі в композиції, пластичні в формах, як мало які інші твори німецької літератури. Артист не важиться випустити їх з рук, поки не вивершить, не виокруглить їх якомога найкраще, не затре і не зашліфує всіх слідів тих металевих ниток, де його твір в'язався з його власним життям, з його душею...“ [т. 31, с. 421].

Утім, наскільки правильні та влучні наведені Франкові слова, кожен читач може вирішити для себе сам, прочитавши оригінальні тексти К.-Ф. Маєра або ті переклади, що їх зроблено в Україні.

Якщо вірити деяким свідченням, то епічну поему „Останні дні Гуттена“ перекладав Василь Щурат. Про його роботу над цим перекладом

залишив коротеньку згадку Богдан Лепкий, який писав: „Щурат перекладав „Huttens letzte Tage“, і я мав нагоду переконатися, як він поважно ставився до цього діла. Дбав не тільки про вірність, але й про красу перекладу, а перекладати дзвінкі, мов з бронзи відлиті, дистихони Конрада Фердинанда Майєра та ще й зберігати його різноманітні, бездоганні рими — нелегка річ“[4].

І. Франко, який навчався разом із В. Щуратом у Віденському університеті й також пробував переспівувати цей твір, називав його не інакше як „музей коштовних пам'яток із перших часів Реформації, овіяних дивно м'яким, ліричним настроєм, бо бачених очима хорого, близького смерті, та проте до останньої хвилі сильного духом і справді великого чоловіка“ [Гуттена] [т. 31, с. 430].

Захоплюючись досконалим поєднанням форми і змісту у поемі К.-Ф. Маєра, І. Франко також наголошував, що „читач навіть не здібний уявити собі, скільки інтенсивної праці і артистичної творчості треба було потратити, щоб довести форму до такої гармонії зі змістом, а властиво, щоб зробити форму майже невидною, прозорою і дати виступити самому, безмірно багатому і різнородному змістові“ [т. 31, с. 430—431].

Можливо, що через таку високу художню вартісність поеми жоден із започаткованих перекладів не був доведений до кінця. Таке припущення можна зробити щонайменше на підставі цілковитого браку будь-яких згадок про їх публікацію.

А проте перекладено українською деякі оповідання К.-Ф. Маєра, серед яких новела „Плавт у жіночому монастирі“ у перекладі Бориса Антоненка-Давидовича[5] та новела „Анжелія Борджія“, що її переклав Осип Маковей. Переклад останньої, до речі, відредагував І. Франко і надрукував у тому ж таки „Літературно-науковому вістнику“[6].

Сам І. Франко переклав новелу „Амулет“, яку 1913 р. видав зі своєю передмовою у Львові накладом видавничої спілки „Діло“ 1913 року, а також низку вибраних поезій зі збірки „Вірші К.-Ф. Майєра“ (1-ше вид. 1882), серед них „Гарунові сини“, „Паломник і туркеня“, „Два слова“, „Ноги в огні“, „Два сни“, „Теспезій“, „Шиллерів похорон“, „Нідерландський маляр“, „Богиня Рома“ і „Привіт Нілу“[7]. Крім того, у Львівському архіві І. Франка зберігається манускрипт перекладеного, а проте неопублікованого вірша „Каріатида“ (1872), а у збірці „Антологія німецької поезії“ уміщено черговий переклад „Похорону Шиллера“, а також іще двох Маєрових віршів „Новорічні дзвони“ та „Подорожній кухоль“. Переклав їх Михайло Орест у середині 1950-х рр.[8]

Визначити, чому саме ці вірші були дібрані для перекладу, навряд чи можливо. Щодо І. Франка, то вже із цитованої статті „Конрад Фердінанд Мейєр і його твори“ можна довідатися, що письменник високо оцінив останнє німецькомовне видання збірки віршів К.-Ф. Маєра у 1897 р., разом з усіма поезіями, що її складали. Читаючи цю маленьку книжечку, він

---

[4] Лепкий Б. Три портрети (Франко — Стефаник — Оркан).— Львів, 1937.— С. 65.

[5] Див.: Мейєр К.-Ф. Плавт у жіночому монастирі.— К., 1958.— 33 с.

[6] Майєр К.-Ф. Анджеля Борджія // Літературно-науковий вістник.— 1899.— Річн. II.— Т. VI.— С. 311—355; Т. VII.— С. 64—100, 189—219.

[7] Усі поетичні переклади зроблено у період з 1895 по 1902 рр. Див.: [т. 25, с. 308—359; т. 13, с. 593—606].

[8] Орест М. Антологія німецької поезії.— Авґсбурґ, 1954.— С. 57—58.

захоплено писав про те, який „широкий світ замкнено в тім невеличкім томі, скільки глибоких думок, щирого чуття, світлих поглядів, скільки сцен і фігур, що раз на все вбиваються в тямку читачеві". Усі без винятку поезії І. Франко розглядав як „продукти незрівняної пластики, стилістичного майстерства і артистичного такту", а відтак були „перлами поетичної творчости" [т. 31, с. 434, 437].

Цікаво, що вихід віршової збірки К.-Ф. Маєра у Ляйпціґу не менш сердечно вітав також Ґотфрід Келлер. Він уже раніше прирівнював його вірші до легкости парчі, а в листі до їх автора від 26 жовтня 1882 р. назвав це видання „щасливою подією" для усіх шанувальників поетичного мистецтва[9].

На жаль, серед Франкових літературно-критичних праць нема ні однієї окремої розвідки, яка була б присвячена Ґ. Келлеру. Цю прогалину частково заповнюють хіба що його вибрані переклади з Келлерових творів. Окрім трьох віршів „В морозні зимовії дні" (1849), „Минаюче літо в пахучих завоях" (1850), „Морські думки" (1845) й двох оповідань „Марія і черниця" та „Легенда про танець" із циклу „Сім легенд" (1857—1858), І. Франко також переклав вибрані пасажі роману „Зелений Гайнріх", а саме — два останні абзаци з його четвертої частини „Хваління Господа і мами. Про моління" та вставну новелу „Мереточка", які об'єднав в одне епічне ціле [т. 13, с. 590—592; т. 25, с. 289—307].

З коротенької передмови, написаної спеціально до прозових перекладів із циклу „Сім легенд", дізнаємося, що І. Франко таки мав намір оглянути життя і творчу діяльність Ґ. Келлера в одній із найближчих книжок „Літературно-наукового вістника" [т. 25, с. 287]. Що саме перешкодило письменникові здійснити свій задум — чи ослаблене хворобою здоров'я, чи брак вільного часу — документально не з'ясовано дотепер.

Серед небагатьох, зате влучних Франкових характеристик творчости Ґ. Келлера, варто згадати ту, що розкриває особливий гумор Келлерових творів. І. Франко вважав, що його гумор — „се не бажання посмішити читача, а радше погідний і добродушний усміх філософа і мудреця, який з любов'ю, а притім і з тихим батьківським поблаженням дивиться на людське життя з його ілюзіями, помилками і щирими поривами" [т. 25, с. 287].

Знаємо, що творчість Ґ. Келлера викликала замилування й у Василя Стефаника, а також захоплювала Ольгу Кобилянську. В. Стефаник, обізнаний з літературним доробком багатьох німецькомовних авторів, перебував під особливим враженням від Келлерової прози; у листі до свого знайомого Вацлава Морачевського від 15 березня 1896 р. В. Стефаник так охарактеризував її автора: „Поет гарний, весняний. Скали, люди, тварь, трави — все посплітав в одну веселку, файну, як єї коліри, свіжу, як земля під лучистою дугою, та й веселу, як вівчарь по дощеви, що глядить на перепуджені вівці. Попід веселку походжає поет та й вплітає змучених, засумованих людей в стобарві веселощі дугисвіта. Любить людей. Скаржиться на людей часом. Але скарга така легенька, як павутина, і в ній таки більше любові"[10].

---

[9] Zeller H. Conrad F. Meyer — Gottfried Keller. Briefe 1871—1889.— Bern, 1998.— S. 172.

[10] Стефаник В. Моє слово: Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів.— К., 2000.— С. 257.

Щирим захопленням творами Ґотфріда Келлера пройняті слова Ольги Кобилянської у її листах до Осипа Маковея. Так, у листі від 30 жовтня 1902 р. О. Кобилянська пише: „Він [Келлер.— *Р. Я.*] взагалі такий чудовий для поважніших душ, що хто раз що з його писем прочитає, ніколи жодної книжки його з рук не випустить [...] Шкода, що наші люди його не знають...“[11]

Втім, справедливе нарікання О. Кобилянської, висловлене майже сто років тому, залишається актуальним і сьогодні. За кількадесят літ наукових та критичних розвідок про твори Ґ. Келлера в українській германістиці істотно не побільшало. Кілька нарисів загального характеру та вступне слово Кіри Шахової, написане спеціально для новелістичної збірки під назвою „Сільські Ромео і Джульєтта“ (1986)[12], до складу якої увійшли українські переклади таких оповідань, як „Одяг творить людей“, „Коваль свого щастя“, „Котик люстрик“, „Святий розпусник Віталій“ та „Ляндфоґт із Ґрейфензеє“, написаних у 1856—1877 роках,— оце, мабуть, й усе, чим можуть похвалитися сучасні дослідники творчости та перекладачі прози Ґ. Келлера в Україні. А попри те, праця цілого життя письменника, його роман „Зелений Гайнріх“, ще й сьогодні залишається доступним українському читачеві лише російською мовою, чекаючи на відчайдушного сміливця, який би взявся за його переклад українською.

Що стосується поетичних перекладів, то їх кількість узагалі помітно не зросла. Два сонети Ґ. Келлера — „Сяйного полудня заснув я в тіні...“ та „Так помилявся я не раз. Година...“, що були об'єднані автором під спільною назвою „Видимість і дійсність“ (1844), переклав Дмитро Павличко, умістивши їх у своїй антології „Світовий сонет“[13].

Обсяг і тематична обмеженість цієї публікації, на жаль, не дозволяють подати хоча б оглядове порівняння художніх рис українських перекладів з ориґінальними німецькими текстами Ґ. Келлера та К.-Ф. Маєра. Таке завдання можна втілити лише у межах окремого дослідження. Дещо у ділянці такого компаративістського аналізу вже зробив Леонід Рудницький. У його монографії „Іван Франко і німецька література“[14] докладно розглядаються Франкові переклади з німецькомовних літератур.

* * *

Відтоді як реалізм почав втрачати свої провідні позиції у Західній Європі, швайцарська німецькомовна література могла похвалитися багатьма непересічними талантами, які немало спричинилися до її подальшого розвитку та всезагального визнання. На початку, а головно упродовж першої половини XX ст. літературною діяльністю займалися Карл Шпіттелер (Carl Spitteler, 1845—1924), Герман Гессе (Hermann Hesse, 1877—1962), Роберт Вальзер (Robert Walser, 1878—1956), Карл Штамм (Karl Stamm, 1890—1919), Фрідріх Ґлаузер (Friedrich Glauser, 1896—1938), Майнрад Інґлін (Meinrad Inglin, 1893—1971), Альбін Цоллінґер

[11] Цитовано за: Погребенник Я. Українсько-німецько-австрійські літературні зв'язки XIX ст.— початку XX ст. // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т.— К., 1987.— Т. 3.— С. 267—268.

[12] Келлер Ґ. Сільські Ромео і Джульєтта.— К., 1986.— 349 с.

[13] Див.: Світовий сонет: Антологія.— К., 1983.— С. 183—184.

[14] Див.: Рудницький Л. Іван Франко і німецька література.— Мюнхен, 1974.— 224 с.

(Albin Zollinger, 1894—1941) та ін. А проте ніхто з них, за малим винятком нобелівських лауреатів К. Шпіттелера та Г. Гессе, не був визнаний та почутий за межами своєї країни так, як це сталося у 1950-ті рр. з Максом Фрішем та Фрідріхом Дюрренматтом.

Загальнолюдський характер творчости цих авторів, що знайшов своє відображення у спільному зацікавленні ключовими проблемами сучасної людини та суспільства, зробив їхні твори актуальними та читабельними в усьому світі. Секрет міжнародного успіху обох письменників полягає у вдалих спробах кожного з них по-своєму зобразити особу, яка прагне відшукати свою індивідуальність серед безмежного людського моря або ж, навпаки, намагається вигідно пристосуватися, тобто бажає сховати своє справжнє обличчя за фальшивою маскою непричетности та байдужости до суспільства, в якому завжди панувала необмежена влада великих грошей, правили деспотичні володарі та давалася взнаки недосконала система судочинства й суспільного устрою.

Міжнародне визнання до кожного з них прийшло майже одночасно, хоча М. Фріш був старший за Ф. Дюрренматта на десять років. Після виходу друком роману „Штіллер" (1954) та прем'єри комедії „Гостина старої дами" (1956) в культурному світі не було інтелектуала, який би не знав імен їх авторів. М. Фріша й Ф. Дюрренматта спіткала доля Ґ. Келлера та К.-Ф. Маєра — обидва фіґурували у двоєдиній поставі літературної пари, яка надовго стала репрезентативним втіленням швайцарського письменства другої половини XX ст.

Індивідуальна мистецька особливість Макса Фріша, якого неможливо було сплутати ні з яким іншим сучасним йому автором, полягала у вмінні перетворювати результати самоаналізу на мотиви та теми для своїх творів, які стали зразками стилістичної майстерности та художньої довершености.

„Річ у тому,— зізнався М. Фріш у розмові з німецьким літературознавцем Гайнцом Людвіґом Арнольдом,— що я виходжу не з літератури, а зі свого досвіду, тому зарахував би себе, якщо вжити відповідне слово, до когорти письменників з конечности",— і роз'яснив: „Це означає, що я пишу, для того щоб існувати, пишу, щоб зрозуміти самого себе, пишу, щоб висловитися..."[15]

Ще 1932 р., будучи молодим журналістом, М. Фріш уперше для себе сформулював вічне філософське запитання: „Хто я?", на основі якого написав дві однойменні публіцистичні есеї[16]. Відтоді його приваблювало те таємниче та спокусливе для кожної цивілізованої людини бажання „пізнати самого себе" і водночас осягнути правдиву сутність людини в її ставленні до влади, грошей, спільноти громадян тощо.

Пошук можливих шляхів до вдоволення такого прагнення міцно закоренився в авторській підсвідомості та став одним із визначальних чинників при постійному опрацюванні перерахованих проблем. Той чинник ви-

---

[15] Arnold H. L. Gespräch mit Max Frisch // Arnold H. L. Gespräche mit Schriftstellern. M. Frisch, G. Grass, W. Koeppen, M. von der Grün, G. Wallraff.— München, 1975.— S. 44.

[16] Йдеться про короткі есеї під назвами „Was bin ich? (I)" та „Was bin ich? (II)", написані спеціально для видань „Schweizerspiegel" і „Zürcher Student". Див.: Frisch M. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge: Jubiläumsausgabe in 7 Bde / Hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung v. Walter Schmitz (далі — GW).— Frankfurt am Main, 1998.— Bd. 1.— S. 10—18.

конував функцію так званого ґенератора ідей, породжуючи більшість творчих задумів письменника, що знайшли своє втілення у романах „Штіллер“, „Homo Фабер“ (1957), „Назву себе Ґантенбайном“ (1964), комедії „Дон Жуан, або Любов до геометрії“ (1953), повістях „Монток“ (1975), „Синя Борода“ (1982), п'єсах „Китайський мур“ (1945—1946, 4-та ред. 1972), „Бідерман і палії“ (1956, 2-га ред. 1958), „Андорра“ (1961) та інших творах.

Завдяки заняттю літературою М. Фріш міг „читати самого себе“, це була своєрідна, особлива форма психоаналізу, що давала письменникові змогу виявляти ті потаємні риси своєї натури, які без літературної діяльности залишилися б цілковито неусвідомлені[17].

Феномен Ф. Дюрренматта полягав у зовсім іншому. Характерною рисою його творчости можна вважати тісний взаємозв'язок із християнською релігією. „У моєму випадку,— писав Ф. Дюрренматт до М. Фріша у листі від 24 січня 1947 р.,— Ви повинні завжди пам'ятати, що я — син бернського священика, який, попри усі намагання, не зміг подолати релігію свого батька“,— і наостанку додав: „Ви добре це зрозумієте, коли скажу, що тут пролягає моя межа“[18].

На відміну від світобачення свого колеги, який, між іншим, був сином цюріхського архітектора, дюрренматтівський світогляд формувався в умовах провінційної моралі та пуританських традицій, серед яких не остання роль відводилася релігійному наставленню до життя. Уже його дебютні твори, зокрема радіоп'єса „Двійник“ (1946), драми „У Святому Письмі записано“ (1947) та „Сліпий“ (1947), були результатами інтенсивних зацікавлень молодого драматурга діалектичною теологією Карла Барта (Karl Barth, 1886—1968) та Ганса Урса фон Бальтазара (Hans Urs von Balthasar, 1905—1988), а також проблемами церковних протистоянь і розбіжностей між християнськими релігіями.

Принагідно варто також наголосити на тому, що тоді як Фріш-драматург перебував у цілковитій згоді з Фрішем-прозаїком, успішно „жонґлюючи“ драматичними та епічними жанрами, Ф. Дюрренматт віддавав перевагу драматургії, яка здавалася йому достатньо ємнісною для вираження тих думок, що його хвилювали. „Проза для мене,— зауважив він якось у розмові з кореспондентом польської газети „Trybuna Ludu“ Яцеком Фрюлінґом,— випадкова робота. Всім корінням своїм я — у театрі, у його справах. Театр — це мій світ, моє життя“[19].

Таке виняткове ставлення до театру пояснюється обставинами професійного становлення Ф. Дюрренматта у самому дебюті його письменницької діяльности. При цьому знову ж таки треба нагадати, що цей автор прославився насамперед як обдарований драматург, творець театральних п'єс, у яких гротеск, ексцентрика, гіперболізація, іронія, повчання та інші стилістичні особливості тісно переплелися між собою як невід'ємні складові його індивідуальної манери письма. Відтак детективні романи Ф. Дюрренматта, такі як „Суддя та його кат“ (1952), „Підозра“ (1953), „Обіцянка“ (1958), „Правосуддя“ (1985), лише примножували славу, якої він уже зажив комедіями „Шлюб пана Міссісіпі“ (1952), „Ангел прибуває

[17] Frisch M. Tagebuch 1946—1949 // GW.— Frankfurt am Main, 1998.— Bd. 2.— S. 361.
[18] Rüedi P. Max Frisch — Friedrich Dürrenmatt. Briefwechsel.— Zürich, 1998.— S. 98.
[19] [Без автора]. Творчі плани Дюрренматта // Всесвіт.— 1965.— № 9.— С. 123.

у Вавилон“ (1954), „Ромул Великий“ (1956, 2-га ред. 1957—1958), „Фізики“ (1962), „Метеор“ (1966) і, звичайно ж, „Гостина старої дами“.

Початки рецепції М. Фріша й Ф. Дюрренматта в Україні слід шукати на сторінках літературно-мистецького та громадсько-політичного місячника „Всесвіт“. Цей журнал не раз друкував епічні, поетичні й драматичні твори гельветійських авторів, а 1994 р. присвятив їм видання свого спецномеру[20]. Майже всі переклади, авторами яких були Я. Прилипко, А. Плюто, Ю. Андрухович, О. Кузьменко, Ю. Лісняк, М. Литвинець, О. Мокровольський, П. Тимочко, В. Коптілов та багато інших перекладачів, супроводжувалися інформативними літературно-критичними розвідками Д. Затонського, А. Баканова, В. Седельника, К. Шахової, Н. Білоцерківець, В. Михайлишина.

Твори М. Фріша й Ф. Дюрренматта заходилися перекладати у 1960-ті рр., у період так званої хрущовської відлиги, коли особливо посилилися тенденції до культурної співпраці із закордонними країнами. Спершу читачі „Всесвіту“ мали змогу ознайомитися зі зразком ранньої творчости Фрідріха Дюрренматта: переклад радіоп'єси „Страніцкі та національний герой“, що його підготував Я. Прилипко, був уміщений у вересневому номері „Всесвіту“ за 1961 р. й подовгу залишався єдиним українським перекладом з цього автора взагалі[21]. На наступні публікації довелося чекати майже чверть сторіччя. Так, попередня презентація роману „Правосуддя“ відбулася на сторінках журналу щойно 1987 р.[22], а переклад прозової балади „Мінотавр“ узагалі надрукований 1994 р.[23]

Щодо українських книжкових видань творів Ф. Дюрренматта, то перша така добірка побачила світ 1970 р., коли у перекладах К. Гловацької вийшли романи „Суддя та його кат“ і „Обіцянка“, а також повість „Аварія“. 1989 року усі ці твори перевидані й доповнені романами „Підозра“, „Правосуддя“ та комедією у прозі „Грек шукає грекиню“[24]. До цього слід додати, що один з найвідоміших творів швайцарського драматурга — комедію „Гостина старої дами“ — переклали Віра Вовк та Євген Попович. Переклад з'явився друком у мюнхенському видавництві „Сучасність“[25]. Цю трагікомедію, до речі, недавно перевидано в Україні[26].

---

[20] Завдяки публікаціям у журналі „Всесвіт“ уперше українською з'явилися твори таких швайцарських письменників, як: Отто Штайґер (1909 р. н.), Вальтер Маттіас Діґґельман (1927—1979), Йорґ Штайнер (1931 р. н.), Урс Єґґі (1931 р. н.), Отто Ф. Вальтер (1928—1994), Ульріх Бехер (1910—1990), Петер Біхсель (1935 р. н.), Вальтер Кауер (1935—1987), Курт Марті (1921 р. н.), Адольф Мушґ (1934 р. н.), Франц Голер (1943 р. н.), Крістіан Віредаз (1955 р. н.), Урс Фаес (1947 р. н.), Грицько Машьоні (1936 р. н.), Амлето Педролі (1922 р. н.), Гуденх Барблан (1860—1916), Армон Планта (1917 р. н.), Ендрі Пеер (1921—1985), Петер Кадоч (1922 р. н.), Ендрі Шпеша (1928 р. н.), Луїза Фамос (1930—1974), Джон Чарнер (1933 р. н.), Франческо К'єза (1871—1973), Шарль-Фердінанд Рамю (1878—1947), Жільбер Трольє (1907 р. н.), Вальтер Ґросс (1924 р. н.), Філіпп Жакоте (1925 р. н.), Александр Вуазар (1930 р. н.), Олів'є Перреле (1944 р. н.) та вже згадані раніше Герман Гессе, Роберт Вальзер і Фрідріх Ґлаузер. Див.: Микитенко О. Як з'явився на світ швейцарський номер „Всесвіту“ // Всесвіт.— 1994.— № 2.— С. 177—178.

[21] Див.: Всесвіт.— 1961.— № 9.— С. 15—27.

[22] Там само.— 1987.— № 9.— С. 2—78.

[23] Там само.— 1994.— № 2.— С. 12—20.

[24] Див.: Дюрренматт Ф. Суддя та його кат: Романи. Повісті / Перекл. з нім. В. Ревух, О. Логвиненко, К. Гловацька.— К., 1989.— 591 с.

[25] Дюрренматт Ф. Гостина старої дами: Трагічна комедія.— Мюнхен, 1974.— 106 с.

[26] Див. також: Дюрренматт Ф. Гостина старої дами: Трагікомедія // Вікно в світ. Література Західної Європи: Швейцарія.— 2002.— № 1.— С. 99—160.

Дещо пізніше відбулося знайомство з творами Макса Фріша. У 1970 р., майже два роки після попередньої публікації у „Всесвіті", окремою книжкою вийшов у перекладі Євгена Поповича роман „Штіллер", який, випередивши своєю появою російський переклад Тамари Ісаєвої[27], одразу ж став бібліографічною рідкістю.

Видрукувати наступний, цього разу драматичний твір письменника редколегія журналу передбачала ще 1963 р. Однак запланований на 1964 р. переклад п'єси „Китайський мур" — твір переклав Микола Дятленко — з'явився щойно 1972 р. і був донедавна останнім опублікованим твором М. Фріша в Україні. Сьогодні ж найновішими українськими перекладами творів М. Фріша вважаються роман „Homo Фабер", виданий два роки тому у видавництві „Основи"[28], а також драматична балада „Санта-Крус", що з'явилася на сторінках альманаху „Вікно в світ"[29].

Разом з перекладами названих творів у „Всесвіті" також друкувалися різноманітні згадки про творчу діяльність М. Фріша й Ф. Дюрренматта. Найчастіше ці гельветійські письменники згадувалися упродовж 1960—1970-х рр. у таких постійних рубриках, як „Життя мистецтв" та „Літературно-мистецька хроніка". У коротких замітках інформативного характеру, переважна більшість яких була присвячена Ф. Дюрренматту, повідомлялося здебільшого про прем'єри театральних постановок та окремі видання нових творів письменника.

Відомим ученим, який постійно досліджував творчість М. Фріша й Ф. Дюрренматта в Україні, був і залишається київський літературознавець, знавець літератур Німеччини, Австрії, Швайцарії та Голландії Дмитро Затонський.

З-поміж усіх публікацій Д. Затонського особливу увагу привертає стаття „Фріш, Дюрренматт, або „Швейцарська позиція" в літературі Заходу", яка з'явилася у „Всесвіті" за 1963 р. Цікава вона, насамперед, тим, що її автор розглядає соціально-історичні умови, які зумовили зріст театральної популярности М. Фріша й Ф. Дюрренматта, подає їхні стислі біографії та аналізує деякі драматичні твори, дошукуючись у такий спосіб творчих стимулів, спільних для обох мистців. „Фріш і Дюрренматт,— мовиться у статті,— художники, які усвідомлюють свою відповідальність перед сучасниками", а тому „саме почуття соціальної відповідальності і спонукає їх писати"[30].

Окрім численних публіцистичних праць та багатьох передмов до українських і російських перекладів М. Фріша й Ф. Дюрренматта, Дмитро Затонський написав також кілька авторських монографій. Деякі з них, як-от: „Зеркала искусства" (Москва, 1975), „Шлях через XX століття" (Київ, 1978) та „В наше время" (Москва, 1979) містять окремі розділи, присвячені двом найуспішнішим швайцарським письменникам другої половини XX ст.

---

[27] Фріш М. Штіллер // Всесвіт.— 1968.— № 3—5. Див. також: Фріш М. Штіллер.— К., 1970.— 380 с.

[28] Фріш М. Homo Фабер / Перекл. з нім. Олекси Логвиненка.— К., 2000.— 267 с.

[29] Фріш М. Санта-Крус: Балада / Перекл. з нім. Євгена Поповича // Вікно в світ.— 2002.— № 1.— С. 43—86.

[30] Затонський Д. Фріш, Дюрренматт, або „Швейцарська позиція" в літературі Заходу // Всесвіт.— 1963.— № 2.— С. 63.

У наші дні творчість М. Фріша та Ф. Дюрренматта досліджують, зокрема, Євгенія Волощук та Олександр Чертенко, а також автор цього короткого оглядового нарису.

Ця розвідка, певна річ, не претендує на всеохопність матеріалу чи його вичерпне висвітлення. Це перша спроба систематизувати найголовніші відомості стосовно запропонованої теми, що потребує свого дальшого наукового вивчення.

**Roman YAREMKO**

**FOUR SWISS CLASSICAL GERMAN-LANGUAGE WRITERS AND THE RECEPTION OF THEIR POETRY AND PROSE WORKS IN UKRAINE (Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt)**

Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, whose works are famous throughout the world, are classical German language writers from Switzerland. They are also fairly well-known in Ukraine.

The paper is a survey of the reception of their literary works in Ukraine. The author focuses on the various Ukrainian translations of these works as well as critiques and comments from several leading Ukrainian authors and scholars. The paper is not a comprehensive treatment, but rather an outline of the subject matter. It serves as an introduction to an important literary problem which needs to be further researched.

*Лариса ЦИБЕНКО*

# ПОЕТИКА ПРОСТОРУ В РОМАНІ КРІСТОФА РАНСМАЙРА „ОСТАННІЙ СВІТ“ І ЙОГО ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ

Аналізуючи текст роману сучасного австрійського письменника Крістофа Рансмайра „Останній світ“, варто звернути увагу на його ориґінальну просторову структуру та особливу просторову насиченість. Нарівні із синтезом різних типів класичних виявів категорії художнього простору він виступає в романі переосмислено, у багатьох вимірах, набуває, окрім певної функціональности, покладеної на просторові деталі, особливої самостійної креативної образности.

Характерним для роману „Останній світ“ є те, що простір його фіктивної дійсности постає як предмет дослідження в найрізноманітніших сутностях, залежно від того, в якому ракурсі він розглядається. Однак перед тим, як перейти до його аналізу та феноменологічного представлення, доцільно звернутися до теоретичного обґрунтування можливих підходів до художнього простору, зумовлених його гетерогенністю та синкретичністю сприйняття його різних типів, а також окреслити відповідне понятійне коло як інструментарій для аналізу та інтерпретації тексту.

Як зауважує Е. Кассірер, комплекс питань про простір належить до тих, що стоять у центрі уваги багатьох дисциплін: „[...] немає жодної ділянки фізики, та навіть теоретичного пізнання взагалі, у яку в той чи інший спосіб не входила б проблема простору і з якою б вона в той чи інший спосіб не перепліталася. Метафізика й критика пізнання, фізика й психологія рівноцінно зайняті її постановкою та вирішенням“[1]. Однак з певністю можна констатувати, що дослідження простору, як воно розгорнулося в європейській традиції, пішло принаймні двома шляхами: шляхом раціоналізму, об'єктивізації та шляхом, який враховує людську присутність.

Так, звичне фізико-геометричне бачення простору як тривимірної величини без чіткого обмеження — тривимірний Евклідів простір — залишалося непорушно-класичним аж до кінця XIX ст. Визначні зміни сталися щойно на початку XX ст. з введенням поняття чотиривимірного простору в теорії відносности[2]. Різнобічним було й філософське тлумачення простору. В античності починається об'єктивізація його ідеї: спершу це обмежений міфічний простір, згодом, у Арістотеля, над мінливим і мину-

---

[1] Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. 3 Teil. Phänomenologie der Erkenntnis.— Darmstadt, 1990.— S. 166.

[2] Schlick M. Raum und Zeit in der gegenwaertigen Physik.— Berlin, 1919.— S. 321.

щим світом починається світ неминущого, сфера небесних тіл. Лише в епоху Відродження, у вченні М. Коперника та Дж. Бруно, перемагає уявлення про безконечний астрономічний простір. Класичним простором фізики та геометрії вважають простір Ньютона; його уявлення про нерухомий, гомогенний, безмежний простір тривалий час формувало підґрунтя природознавчого поняття простору, яке, однак, було позбавлене психологічних засад. Гомогенний тривимірний простір зовнішнього світу розглядався в рамках раціоналізму Декарта, парадигма якого, протиставляючи дух природі, утвердила домінуючу позицію людини супроти довколишнього світу, характерну від початку Нового часу аж до модерну включно. Бо, як знову ж таки зауважує Кассірер, „немає жодного досягнення та творіння духу, яке б так чи інакше не стосувалося світу простору і яке не намагалося б якимось чином у ньому освоїтись“[3].

Споглядання простору з перспективи людини, яка творить єдине ціле з Всесвітом, розпочинається в раціоналізмі Ляйбніца: для нього простір — це феномен, в основі якого лежать монади як нематеріальні сили, він є порядком співсущого, співнаявного. Для Е. Канта простір (як і час) — апріорні форми споглядання, присутні в людській свідомості. Простір та його структура закріплені для нього людською здатністю до пізнання, що знайшло своє відлуння й у феноменології XX ст. Саме на грані сторіч, коли розвинулася критика об'єктивізму, вповні виявився людський аспект бачення й розуміння простору, причому визначальною для багатьох напрямів стала феноменологія Гуссерля[4]. Особливе місце у розвитку наукової думки філософа посідає опублікований збірник його лекцій „Ідея феноменології“, в якому він конкретизує її на прикладі „Феноменології речі та простору“[5]. Окреслюючи завдання „заглибитись у феноменологічний витвір тривимірної просторовости, відповідно, у феноменологічну конституцію ідентичного речового тіла в усій різноманітності його виявів“, Гуссерль переносить у центр уваги питання про будову простору[6]. Простір, як ми його сприймаємо, даний тут не безпосередньо, а як результат взаємодії „споглядання та процесу оцінювання, тобто мисленого синтезу“[7].

Отож, у результаті огляду можливости різних підходів до бачення та розуміння простору можна стверджувати безсумнівність співіснування його відмінних типів, які різняться між собою залежно від методу їх тлумачення. Так, у розвідці, присвяченій визначенню просторово-часового локусу міфологеми Єрусалиму, Т. Возняк підкреслює можливість одночасового існування її в кількох типах просторів, як-от: фізико-геометричному, семантичному, сакральному чи буттєвому, що пояснюється синкретичністю „нашого бачення“ та „нашого особистого єства, оскільки для нас- і ми- існуємо в усіх цих просторах“. Автор наголошує: „[...] ми повинні констатувати, що немає якогось одного простору, в якому існує один-єди-

---

[3] Cassirer E. Philosophie...— S. 174.

[4] Див.: Thurnher R. Lebenswelt und Wissenschaft bei Edmund Husserl. Eine Anleitung zum Vergleich zwischen Phänomenologie und Konstruktivem Realismus // Wissenschaft und Alltag — Symposienbeiträge zum Konstruktiven Realismus.— Wien, 1995.

[5] Husserl E. Die Idee der Phänomenologie: fünf Vorlesungen / Hrsg. und eingel. von P. Janssen.— Hamburg, 1986.

[6] Husserl E. Ding und Raum.— Hamburg, 1991.— S. LVI, 154.

[7] Там само.— S. LXI.

ний Єрусалим як місто-організм, і як матеріальний чи фізичний об'єкт, і як сакральна вартість, і як буттєва одиниця, і як міфологема чи елемент культури. Насправді просторів, у яких *розгортається та існує* [тут і далі курсив автора.— ***Л. Ц.***] Єрусалим, є декілька. А відповідно і „місць локування/розміщення" (навіть можливого, поза суб'єктивними підходами) Єрусалима є більше, ніж одне. Дивним чином людина може водночас і улокувати/розмістити його в цих різних просторах, і водночас бачити його у всіх цих просторах все ж як певну цілість, тобто впізнавати його у всіх цих просторах та пов'язувати з його іпостасями в усіх них"[8].

Однак, виходячи з особливостей стилю Рансмайра та іманентности тексту власне феноменологічного його прочитання, доречно, зважаючи на сукупність можливих трактувань проблеми простору, спинитися саме на його феноменологічному баченні. Насамперед, гадаємо, належить висвітлити питання про *простір проживання (gelebter Raum)*, поняття, яке окреслилось у контексті феноменології Гуссерля, філософії людського „буття-в-світі" Гайдеґґера та згодом у феноменології сприйняття Мерло-Понті. Саме *простір проживання* передає сутність феноменологічного розуміння простору як проекції внутрішнього стану душі людини на об'єктивно сущий світ, коли значенням володіє саме сприйняття. Як наголошують дослідники філософії Гуссерля, об'єктивний світ раціоналізму та абстракції не враховує світу людей, у якому вони живуть; для феноменології натомість значущим є те, що має безпосередній стосунок до нашого щоденного життя, тобто суб'єктивна чуттєва дійсність нашого *життєвого світу*[9]. Р. Турнгер пише: „Якщо поглянути феноменологічно, ставлення людини до світу не ґрунтується первинно на теоретичних актах. Світ набагато доступніший і відкритіший людині в той спосіб, як вона живе в ньому „в усій повноті" (wie der Mensch „leibt und lebt"*). Тобто *„життєвий світ* — це те, що людина освоює у здійсненні свого життя та зі свого життєвого здійснення"[10], світ, у якому ми живемо.

Безпосередньо з поняттям *життєвого світу* пов'язане і поняття простору, який оточує людину в її житті. Цей простір не може бути однорідним та абстрактним „узагальнюючим поняттям усіх наявних та мислимих образів простору, радше це — простір *життєвого світу*" як корелят нашого щоденного, природного, тілесного життя у світі[11]. Визначенням такого розуміння простору стає поняття *простір проживання*, теорія якого є альтернативою до природознавчої просторової моделі. Пропонований

---

[8] Возняк Т. Просторово-часовий локус мітологеми Єрусалиму // Ї. Австрія після Австрії.— 1997.— № 9.— С. 104.

[9] Thurnher R. Lebenswelt und Wissenschaft...

* Відповідником німецької ідіоми „wie er leibt und lebt" є „такий, як він є", „в усіх своїх проявах", „зовсім, як живий". Варто звернути увагу на дослівний переклад виразу „Leiben und Leben" — життя у плоті (від „das Leib" — тіло, плоть) та „життя загалом", причому історично „das Leiben" виступало синонімом до „das Leben". Розрізнення цих понять та об'єднання їх в одну ідіому наголошує на єдності тілесного та духовного аспектів у життєвому процесі людини.

[10] Thurnher R. Lebenswelt und gelebter Raum. Grunzüge des phänomenologischen Raumbegriffs und Möglichkeiten seiner Anwendung // Die aufgeräumte Welt. Raumbilder und Raumkonzepte im Zeitalter globaler Marktwirtschaft. Loccumer Protokolle.— 1992.— N 74.— S. 246.

[11] Figal G. Die Entwicklung der Frankfurter Schule. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno // Philosophie im 20. Jh / Hrsg. A. Hugli und P. Lübcke.— Reinbek bei Hamburg, 1992.— S. 248.

переклад німецького терміна *gelebter Raum* як *простір проживання, прожитий простір* (за аналогією до *життєвого світу* — простору, у якому ми живемо, що його ми проживаємо) потребує деяких пояснень з огляду на близький до нього, але не тотожний термін *erlebter Raum* — *простір переживання, пережитий простір*. Перш за все, слід звернути увагу на активний характер дієприкметника минулого часу *gelebter* у ролі означення: він утворений від дієслова, що передає дію, яка триває в часі (duratives Verb),— *leben* (*жити*). У феноменологічному контексті цей дієприкметник передає інтенцію, активну креативність, „вектор дії" якої спрямовано назовні. Натомість характер дієприкметника минулого часу *erlebter* у понятті *erlebter Raum*, утвореного від дієслова *erleben (переживати, випробувати на власному досвіді)*, що передає обмежену в часі дію, ту, що розпочинається або закінчується (perfektives Verb), у функції означення є пасивним, „вектор дії" його спрямовано до суб'єкта; властиво, тут ідеться про емоцію людини. Окрім того, сам термін *простір переживання* має двояке значення. З одного боку, психологічне „переживання" простору констатує його чуттєві властивості, які формують почуття. Поодинокі психічно сприйняті суб'єктивні *простори переживання* впливають, відповідно, на витворення єдиного, цілісного *простору проживання*, структурованого за параметрами орієнтації в ньому людини (верх — низ, попереду — позаду, близько — далеко), інтерсуб'єктивність яких зумовлює своєрідну „об'єктивність" цього простору. Шміц, убачаючи у *просторі переживання* суто психічне явище, наголошує на тому, що його питаннями займається психологія, бо почуття, як моменти переживання, що з'являються, наприклад, при сприйнятті широкого, відкритого чи обмеженого, вузького ландшафту, ніде не виступають локально[12]. Проте в центрі уваги феноменології тілесної просторовости перебуває простір, у якому почуття поширюються, причому це не простір місця, а простір широчини чи напрямку[13]. З другого боку, термін *простір переживання* як вияв певного „простору душі", протиставленого просторові думки, актуалізувався у філософії К'єркегора та у так званій філософії життя Шпенґлера та Берґсона. Поняття „переживання" мислиться тут метафізично, як-от, наприклад, у Шпенґлера: *простір переживання* — це трансцендентальна безконечність, символ людської волі, що розвивається у просторі[14]. Як зауважує Кютер, термін *простір проживання*, наголос у якому падає на відношення „людина — простір", міг оформитись і як реакція на таке метафізичне розуміння[15]. Окрім того, це поняття має й метафоричне значення, *простір проживання* „проймає" і тіло, і душу людини. За цією теорією, людина й простір творять єдність. Якщо, з одного боку, термін *простір проживання* і зумовлений феноменологічним наголошенням на моменті сприйняття простору людською свідомістю, то, з другого, без ґрунтя філософії екзистенціалізму поява його немислима. Вперше він

[12] Schmitz H. Der Gefühlraum. System der Philosophie: In 2 Bd.— Bonn, 1969.— Bd. 1.— S. 191—192.

[13] Там само.— S. 192.

[14] Gosztonyi A. Der Raum, Geschichte seiner Probleme: Philosophie und Wissenschaften: In 2 Bd.— Freiburg; München, 1976.— Bd. 2.— S. 879 і далі.

[15] Küter B. Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas.— Frankfurt am Main, 1989.— S. 22.

з'явився в 30-х роках XX ст.[16] Темою філософського осмислення стає таким чином поняття людського простору в екзистенційно-онтологічному розумінні Гайдеґґера, а саме його визначення „тут-буття“ як „буття-у-світі“[17]. Філософ уперше визначив проблему „екзистенційної просторовости“ як умови людського життя і протиставив її „простору“, що мислився незалежно від неї[18].

Великого значення для оформлення поняття *простір проживання* мала концентрація уваги на місці перебування людини у просторі, її просторова визначеність: цей простір з'являється для людини лише через акти сприйняття та уяву, тобто у процесі усвідомлення навколишнього, він витворюється чуттями — оптичними, акустичними, тактильними, ольфакторними — та інтуїцією. У феноменології Гуссерля момент скерування має вираження в тому, що кожна свідомість — це усвідомлення чогось, тобто інтенційно вона на щось спрямована, що підтверджує наявність об'єктивної сфери світу предметів, на який спрямоване сприйняття й переживання людини. Згодом поняття інтенційної спрямованости, що тематизує простір як сферу орієнтації та тілесного руху суб'єкта[19], модифікується до поняття „скерування“ у Гайдеґґера[20] та „орієнтування“ у Мерло-Понті, яке поєднало тілесність з чуттєвим та психічним сприйняттям: „бути“ для Мерло-Понті означає „бути зорієнтованим“[21]. Центральною темою філософії Мерло-Понті є співвідношення тіла й духу, свідомости й світу, особливо форма, в якій це співвідношення вступає у нашу теоретичну свідомість, причому поняття як „тілесного“, так і духовного витворюється лише на основі певного способу споглядання.

Отже, *простір проживання* — це феномен природного „життя у світі“, що набуває значення і сам перетворюється на тему, яка цілісно об'єднує як суб'єктивність сприйняття простору людиною, так і об'єктивний простір довколишнього світу. Наше ставлення до нього тотожне ставленню до буття: це не гомогенний, безмежний природний простір, а структурований за значеннями, яких він набуває, простір життєвого світу, у якому ми орієнтуємося за допомогою чуттєвого сприйняття та психічного переживання, знаний нам як обмежений, закінчений навколишній простір (Umraum), якому ми „довіряємо“[22]. Зазначена особливість простору проживання — поєднання двох засад, чуттєвої та психічної як складових процесу усвідомлення, уможливлює феномен злиття суб'єкта з просто-

---

[16] Е. Мінковський (Minkowski E. Les notions de distance vecue et d'ampleur de la vie et leur applicationen psychopathologie // Gölz W. Dasein und Raum.— Tübingen, 1970.— S. 163) говорить про „простір охоплення життя“ на противагу „математичному та геометричному простору“. Термін *простір проживання (gelebter Raum)* уперше вживає К. фон Дюркгайм у статті „Дослідження простору проживання“ (Dürkheim Karlfried Graf von. Untersuchungen zum gelebten Raum // Neue psychologische Studien 6.— München, 1932. Цит. за: Küter B. Mehr Raum...). Єдиної оформленої теорії „простору проживання“ немає. Сформульоване Дюркгаймом поняття запозичили інші вчені, у дослідженнях яких у той чи той спосіб порушено проблематику „простору проживання“.

[17] Heidegger M. Sein und Zeit.— Tübingen, 1986.

[18] Там само.— S. 100 і далі.

[19] Husserl E. Ding und Raum.— S. LXXII.

[20] Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления.— Москва, 1993.

[21] Merleau-Ponty M. Phänomenologie der Wahrnehmung.— Berlin, 1966.— S. 294.

[22] Thurnher R. Vom Befinden des Menschen im Raum // Daseinasnalyse / Hrsg. G. Condrau A. Hicklin.— Basel, 1996.— S. 99.

ром: суб'єкт сприйняття свідомо не виокремлює себе з довколишнього світу речей, який, відповідно, на нього впливає. Як наголошує Турнгер, „простір визначає нас у той спосіб, що він нас настроює. Простір завжди будить у нас відчуття присутности..."[23] Між людиною і простором, у якому вона перебуває, встановлюється реверсивне відношення: *простір проживання* та наше сприйняття й переживання його пов'язані між собою, причому, як зауважує філософ, наше перебування у просторі (чи в різноманітних просторах) має „природу симпатії та антипатії", що виявляється двояко: простір може викликати відчуття злиття, єднання з ним або відштовхувати, не приймати нас[24]. Філософ пояснює це на прикладі стосунків між людьми: „Подібно до того, як при зустрічі двох людей, особливо у сфері еротики, у дію вступають не лише ізольовані, свідомо спрямовані моменти сприйняття, а вся наша тілесність з її здатністю відкриватися та віддаватися чи закриватися та ховатися, наше ставлення до простору визначене усією повнотою нашого тілесного досвіду та способу сприйняття"[25]. Важливо наголосити на тому, що *простір проживання* не протистоїть індивідууму, а є його місцем знаходження в усіх душевних та тілесних виявах. Він може бути прихильним, затишним, знаним, тобто „своїм", викликати стан просвітління, піднесення, величі й, навпаки, провокувати стан пригнічености, незручности, тісноти, страху, тобто сприйматись як „чужий", виявлятись у парадоксальному баченні „мінус-" та „антипростору"[26]. Саме феномен єднання людини з простором і означений у багатьох дослідженнях як настрій. На „настрій", як „душу простору", дослідники питань естетики звернули увагу паралельно до розвитку феноменологічної думки. Як зазначає Ліпс, „настрій, що живе у просторі, є *моїм* [курсив автора.— ***Л. Ц.***] настроєм. Він є тим чи іншим видом мого самопочуття (Wohl und Wehe): радости, комфорту, святковости, меланхолії, туги. Але ж цей мій настрій чіпляється саме за те, що я бачу". Причому „він зумовлений не формою одиничного, а тим способом, у який предмети в просторі зіставлені, і, так би мовити, ведуть внутрішній діалог; діалог між собою або з повітрям і світлом, у кожному разі у просторі або крізь нього"[27]. Настрій — це витвір сукупности різноманітних почуттів людини, тобто її емоційного життя; властиво, це комплекс феноменів її внутрішнього світу. Тому поняття „настрій", що складається з різних моментів переживання конкретних просторів, стає ключовим словом для розуміння „простору проживання". О. Больнов зауважує: „Те, що настрій [...] лежить ще перед відокремленням суб'єкта від об'єкта, виявляється вдалим вихідним пунктом. Сам настрій не є чимось суб'єктивним „усере-

---

[23] У німецькій мові слова, що передають поняття „визначати" та „настроювати",— однокореневі: „be-stimmen" та „stimmen", що зумовлює у цьому випадку гру слів. Філософ зазначає: „[...] у той спосіб, яким чином ми тілесно присутні у просторі, залежить, як простір себе представляє [...] Простір, який ми зміряли своїм кроком, той, що дійсно досліджений нами, відкривається нам своєю структурою, ми довіряємо йому. Простір, крізь який ми проходимо поспіхом, стає деструктованим простором, антипростором" (Thurnher R. Vom Befinden...— S. 102).

[24] Там само.— S. 102—103.

[25] Там само.

[26] Топоров В. Н. „Минус"-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического.— Москва, 1995.— С. 102—103; Thurnher R. Vom Befinden...

[27] Lipps T. Ästhetik: In 2 Bd.— Hamburg; Leipzig, 1903.— Bd. 1.— S. 189 і далі.

дині" людини або чимось об'єктивним, що можна віднайти ззовні, у її оточенні; він має стосунок до людини в її ще не розділеній єдності з навколишнім світом"[28].

Постає питання, чи правомірними будуть такі підходи до фіктивного простору літературного твору, витвореного лише за аналогією як до об'єктивного, реального простору природознавства, так і до простору *життєвого світу*; на основі чого можна припустити, що простір, представлений у творі, розглянутому як естетичний предмет, теж „проживається"? Одна з можливостей пояснити це скеровує до феноменологічної критики. Як зауважує Т. Іґлетон, феноменологічне літературознавство зосереджує свою увагу „лише на тих аспектах свідомости автора, які у творі самі заявляють про себе": у процесі відчитування тем, які знову і знову повторюються, „ми підходимо до розуміння способу, в який автор „прожив свій світ", до розуміння феноменологічного зв'язку між ним як суб'єктом та світом як об'єктом"[29]. Цей світ літературного твору і являтиме собою реальність, пізнати яку може, за аналогією до *життєвого світу*, лише індивідуальний суб'єкт — письменник та реципієнт. Важливе тут те, як саме автор сприймає та відтворює часово-просторові виміри цього світу[30]. Отож, художній простір літературного твору постає як простір естетичний, поетиці якого притаманні певні особливості.

Розглядаючи їх, насамперед слід вказати на низку висновків, зроблених дослідниками уявного простору літературного твору, тобто простору його фіктивної дійсности. Питання про те, як співвідноситься естетично представлений простір з емпіричним, у якому перебуває автор чи реципієнт твору, постало в теоретичній розвідці Е. Кассірера „Міфічний, естетичний та теоретичний простір"[31]. Філософ зауважує, що зображення простору в жодному разі не є лише пасивною імітацією світу, воно витворює нове ставлення людини до нього[32]. Такого висновку дослідник дійшов, роздумуючи над співвідношенням між естетично представленим простором і нашим реальним життям у ньому. За Кассірером, простір як форма споглядання зумовлює сприйняття як *життєвого світу* (в розумінні Гуссерля), так і естетичного досвіду[33]. Простір він розглядає не як певну протяжність, рівнозначну об'єктивну величину, а як феномен сприйняття, тобто величину вторинну. Питання про те, „що означає простір для будови світу речей",— зауважує Кассірер у фундаментальній праці „Філософія символічних форм",— „загострюється та поглиблюється до іншого, а саме до того, що означає він для побудови та оволодіння специфічно-духовною дійсністю"[34]. Саме тому в разі звернення до фіктивного простору

---

[28] Bollnow O. F. Mensch und Raum.— Stuttgart, 1963.— S. 231.

[29] Eagleton T. Einführung in die Literaturtheorie. 2. Aufl.— Stuttgart, 1992.— S. 23.

[30] Варто наголосити, що перші спроби застосувати феноменологічні підходи до дослідження естетичного простору в літературі були зроблені щойно в 1950-х роках (Küter B. Mehr Raum...— S. 8—9).

[31] Cassirer E. Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum // Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.— 1931.— N 25. У цій статті Е. Кассірер висловив пророчу думку про те, що „проблема простору стане вихідним пунктом нового самоусвідомлення естетики" (S. 22 і далі).

[32] Там само.— S. 29.

[33] Там само.— S. 22.

[34] Cassirer E. Philosophie...— S. 167.

літературного твору важливі філософські підходи до сприйняття простору свідомістю людини, зокрема феноменологічний.

Дослідження естетичного простору твору художньої літератури, а саме питання про „реальність“ літературно представлених просторів — у центрі уваги Р. Інґардена. Вчений робить спробу встановити „місткість реальности“ (Realitätsgehalt) літературно сконструйованих просторів. Наголошуючи на тому, що літературний простір якнайближче перебуває до реального в тому сенсі, що може бути сприйнятий, він говорить про „своєрідну модифікацію характеру реальности“ в художньому творі, про її новий „габітус“, про „квазіреальний світ“[35]. Як послідовник феноменології Гуссерля, Інґарден заявляє, що „світ, зображений у творі, не лише існує, але й зримо постає перед читачем“[36]. Саме особливості сприйняття ним різних типів простору фіктивного світу у творі художньої літератури, координація їх між собою та визначення їх літературних функцій — у центрі уваги рецептивної естетики. Фіктивний простір — це не лише простір, який сприймається дійовими особами твору, але й той, що викликається в уяві реципієнта кожної миті читання, тобто феноменальний простір сприйняття. Причому процес його рецепції, як і процес „продукування значення літературних текстів“, образу (Gestalt) тексту[37], триває протягом довгого часу й після читання, у процесі встановлення когерентности (зв'язку) тексту[38].

Виокремлюючи категорію простору як проблему дослідження літературних текстів, треба зазначити, що, нарівні з часом, зображення простору та його поетичні функції набули в сучасній літературі різноманітного вираження. Як правило, художній простір у творі — це не лише місце розгортання подій чи перебування персонажів. Тому, узагальнюючи можливості художнього відображення простору та просторовости, варто виділити деякі основні аспекти їх трактування в літературознавстві, засадничо відмінні між собою.

Одним з найпоширеніших підходів до літературознавчого дослідження простору є спосіб зображення очевидного — пейзажу та середовища як опис природного та соціального оточення персонажів твору. У центрі уваги таких досліджень перебуває проблема відмінностей у зображенні простору залежно від жанру твору та технічного ведення розповіді, що й визначило їх точку бачення як розповідно-технічний аспект[39]. Важливим моментом такого бачення проблеми є питання, як представлено простір у літературному творі. Загалом виділяють два способи зображення просто-

---

[35] Ingarden R. Das literarische Kunstwerk.— Tübingen, 1972.— S. 233 і далі.

[36] Ингарден Р. Исследования по эстетике.— Москва, 1962.— С. 27.

[37] Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.— Львів, 1996.— С. 272—276.

[38] Теоретичне обґрунтування підходів до дослідження простору в творах художньої літератури як естетичного, активізувало увагу до проблеми загалом. Як зауважує російський учений В. Топоров, „звичними (і навіть модними) стали в літературознавстві дослідження за зразком простір даного художнього тексту, даного письменника, напрямку, „великого“ стилю, цілого жанру і т. ін.“ Кожне з таких досліджень має на увазі деяке відштовхування („відмінність“) від якогось середньо-нейтрального простору і дотикання — більшою чи меншою мірою, зі спеціалізованими, тобто так чи інакше індивідуалізованими просторами“ (Топоров В. Н. Миф...— С. 447).

[39] Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik.— Leipzig, 1910.

ру: це, за Ф. Станцелем[40], „аперспективна розповідь“, що діє у процесі читання як настанова до сценічного представлення, коли читач не змушений орієнтуватися у зображеному просторі за напрямком, та „перспективно-сценічне“ або „особистісне“ зображення. Цей тип зображення простору має, за формулюванням Ф. Матьє[41], три основні перспективи, відповідно, способи ведення розповіді: від особової форми „я“, коли центр орієнтації міститься в образі „я-оповідача“; без особи оповідача, коли центр орієнтації міститься десь на межі зображуваного світу, подібно до прожектора, що стежить світловим струменем за рухом постатей; третя ситуація виникає тоді, коли центр орієнтації міститься в особі „він“, коли сам образ та навколишній світ зображаються баченням із його перспективи, що, властиво, і відповідає особистісній ситуації розповіді.

Окрім підходів до зображення простору та відтворення просторовости, у яких зроблено спробу охопити простір, представлений у художньому творі систематично — як простір середовища, природи, суспільства або ж як поетичний структурний елемент, дедалі більшої актуальности набувають дослідження, які звертаються до зображення простору в творі як самостійної теми. Ідеться про аналіз випадків, коли автор або дійові особи спрямовують свою увагу на простір як на такий, тобто коли він не є для них чимось само собою зрозумілим, а стає проблемою й підноситься до рівня свідомости[42]. Саме до таких підходів і належить феноменологічний метод дослідження як актуалізація засад філософії Гуссерля в інтерпретації творів мистецтва, коли створений уявою автора фіктивний світ розглядається за критеріями категорії *життєвого світу**. Простір, представлений у літературному творі феноменологічно як *простір проживання*, набуває ширшого значення, ніж лише локус, тло для дії. Розглянутий герменевтично, він здатний віддзеркалювати порухи душі героя твору, не виражені безпосередньо чи описово.

Особливе місце у формуванні феноменологічного розуміння художнього простору посідає праця Ґ. Башляра „Поетика простору“. Як „психолог уяви“, вчений поставив „нове мистецтво читання“ на рівень творчого акту[43]. У центрі уваги дослідника — джерела образу з індивідуальної свідомости, яка вступає з твором у відношення „резонанс—відгук“[44]. Створені поетом образи, „не підготовлені самим життям“, тобто „непрожиті образи“, можуть, завдяки феноменологічному переходу, „проживатися“ за допомогою уяви: йдеться про „проживання непрожитого“[45]. Досліджуючи

---

[40] Stanzel F. K. Theorie des Erzählens.— Göttingen, 1985.— S. 163.

[41] Maatje F. C. Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum // Landschaft und Raum in der Erzählkunst / Hrsg. v. A. Ritter.— Darmstadt, 1975.— S. 406 і далі.

[42] Amann G. Möglichkeiten einer literaturwissenschaftlichen Beschreibungssprache. Theoretische Überlegungen und praktische Erprobungen am Beispiel des fiktionalen Raumes in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“: Diss.— Innsbruck, 1983.— S. 134.

* Варто зазначити, що фіктивний світ твору виявляє себе, у порівнянні зі звичайним *життєвим світом*, багатшим та насиченішим. Зумовлено це властивістю художньої літератури акумулювати та передавати людські думки й почуття.

[43] Большаков В. П. Гастон Башляр и поиски новой поэтики // Вопросы философии.— 1987.— № 5.— С. 102—109.

[44] Башляр Г. Предисловие к книге „Поэтика пространства“ // Там само.— С. 113—121.

[45] Там само.— С. 119.

поетичну уяву, Башляр творить з „миті образу", з „екстазу новини образу" нову „філософію поезії"[46]. Важливо, що поетичні образи, витворені уявою, існують для нього саме в „поетичному просторі". Для сприйняття образів, за Башляром, набагато більше значення, ніж абстрактні виміри, має сфера світла й звуків, тепла й холоду. Орієнтуючись на них, „можна підготувати безсумнівно краще обґрунтовану онтологію, ніж та, що ґрунтується на геометричних картинах"[47], причому значення набуває тут саме „внутрішня геометрія"[48] як проекція стану душі автора на об'єктивний світ, виражена через сприйняття героя.

Із феноменологічної сутности простору виходить і В. Топоров, досліджуючи „індивідуальні образи простору" в творчості деяких авторів (Батеньков, Кржижановський, Мандельштам)[49]. Учений наголошує на тому, що письменник, будуючи „свій" простір, позитивно або неґативно враховує „загальний" простір і в цьому сенсі залежить від нього, причому „у таких випадках простір не можна вважати результатом жорсткого детермінування будь-яких факторів, за винятком плану автора та його наміру; однак ці інтенціїі якраз і дають авторові змогу вибрати потрібний для нього тип простору. Такий індивідуальний образ простору найчастіше співвідноситься з відповідним героєм..."[50] Важливою передумовою індивідуалізації образу простору, наголошує Топоров, є не так культурно-історична ситуація або літературні уподобання, як психо-ментальні особливості автора. Сама „просторовість" стає тут особливо „експансивною", одвертою, навіть визначає до певної міри „авторський погляд на світ"[51]. Це вже певне „почуття простору", тобто особливе його знання й розуміння, „коли мова йде не про даний конкретний, а про абстрагований простір, про його образ у свідомості"[52].

Дефініція Топорова узгоджується з проблематикою дослідження Шмітца, присвяченого „простору почуттів", причому взаємодія впливу „простір—суб'єкт" тут двостороння. Дослідник наголошує на особливій „просторовості", тобто „ємності" та „місткості" почуттів, зазначаючи водночас, що вона можлива лише в результаті тілесної присутности людини у просторі[53]. Феноменологічне бачення природи і, відповідно, відтворення її естетичного сприйняття в мистецтві як пейзажу, теж набуває завдяки розумінню її як „простору проживання" нового значення. Йдеться про феномен, коли незважаючи на те, що самі „почуття" й належать до внутрішнього життя суб'єкта, вони, з'являючись при спогляданні певного пейзажу, мовби переносяться у нього ззовні. Бо, як наголошує Шмітц, „ландшафти розгортаються в тілесному просторі; коли вони насичені почуттями чи настроями, він набуває рис простору почуття" (Gefühlsraum)[54].

---

[46] Bachelard G. Poetik des Raumes.— München, 1960.— Vorwort.
[47] Там само.— S. 245.
[48] Там само.— S. 248.
[49] Топоров В. Н. Миф...
[50] Там само.— С. 447—448.
[51] Там само.— С. 448. Поняття „експансивности" індивідуального образу простору, завдяки активному характеру та спрямуванню „вектора дії" назовні, наближене, на нашу думку, до поняття „простору проживання".
[52] Там само.— С. 458.
[53] Schmitz H. Der Gefühlraum...— Bd. 1.— S. XIV.
[54] Там само.— S. 398.

Саме тут неважко простежити наближення до поняття *простору проживання,* який теж визначається настроями.

Окрім того, феноменологічний підхід зумовив розуміння природи і як місця розгортання „ментального ландшафту"[55]. Найяскравіше він виявився в системі філософії Гайдеґґера, у його наголошенні на просторово-тілесній орієнтації. У своїй характерній манері Гайдеґґер висловлює байдужість як до споглядання природи („погляд-в-далину", „стояння-перед"), так і до естетичного її переживання („в-ходження відчуттям"), що знайшло вираження у зображенні в художніх текстах пейзажу як поетичного відтворення естетичного сприйняття природи[56]. Натомість він спиняється на терміні „бути-в-природному-просторі". Пейзаж як „подія ландшафту" для Гайдеґґера — це не „введена в оптичну рамку природа, що застигла перед спостерігачем у перспективному образі, а простір самої думки...", яка „співнароджується разом з ландшафтом"[57]. Ландшафт стає, за Гайдеґґером, рисунком того простору, в якому, не втрачаючи відмінностей, збігаються думка й поезія.

Цей огляд можливого бачення проблеми відображення простору в художній літературі допоможе шляхом феноменологічного наближення продемонструвати можливості нового прочитання художнього простору в романі Рансмайра „Останній світ". Варто зазначити, що відображення психічного стану героя через сприйняття довколишнього простору та орієнтації в ньому, характерне для урівноваженого, „дистанційного" стилю Рансмайра, явище у новочасній літературі не поодиноке. Воно притаманне творчості й інших письменників XX ст., як, наприклад, психоментальності Франца Кафки. Просторова насиченість трапляється й у сучасній українській прозі, а саме в Тараса Прохаська[58]. Варто наголосити, що створений уявою Рансмайра простір фіктивної дійсности „Останнього світу" представлений у різноманітних аспектах та зображений у багатогранному комплексі деталей, що дає змогу віднайти в ньому риси „індивідуалізованого" простору письменника.

Характерною ознакою роману „Останній світ" є особлива просторова насиченість; зображення простору в творі часто стає підвладним саме внутрішній геометрії. У тексті вона знаходить вираження за допомогою особистісної ситуації розповіді, тобто простір зображається під різним кутом зору та в різних ракурсах у сприйнятті протагоніста твору та інших дійових осіб, тіло яких, в узгодженні з Гуссерлем, утворює „точку відліку" цієї „системи координат": „абсолютне тут" улоковане в тілі того, хто сприймає; кожен інший предмет перетворюється стосовно нього на „там"[59].

[55] Подорога В. Ландшафт Шварцвальда. Мартин Хайдеггер // Подорога В. Выражение и смысл.— Москва, 1995.— С. 246—330.

[56] Аналіз сприйняття просторових уявлень зумовлений тут філософським спогляданням природи конкретної літературно-історичної епохи; загалом він обмежений поетичним відтворенням авторового відчуття природи, тобто естетичними рефлексіями відносин між суб'єктом та світом (Ritter J. Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.— Münster, 1963.— S. 16 і далі).

[57] Подорога В. Ландшафт...— С. 248.

[58] Прохасько Т. Інші дні Анни.— К., 1998.

[59] Husserl E. Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893—1917). Text nach Husserliana, Band 10 / Hrsg. v. R. Bernet.— Hamburg, 1985.— S. LVI—LVII.

У сприйнятті Котти, який потрапив до карнавальної процесії у Томах, знайомий провулок видається ширшим, ніж звичайно (I, 90; II, 53[60]). Самотність Лікаона асоціюється в римлянина з простором, вкритим *пилюкою*, причому цей простір — рухомий, сповнений перетворень (I, 103—104; II, 60). Віддаль, що розділяє Рим і Томи, вимірюється в Коттиній ретроспективі (та й у сприйнятті поета-вигнанця) багатьма місяцями „поштових доріг" (I, 129; II, 74 — „monatelange Postwege"[61]). Простір вигнання Овідія Котта сприймає як ворожий антипростір, причому конкретна топографія втрачає в ньому будь-який сенс: у романі згадуються розвалені причали Одеси та Констанци*, згорілі севастопольські доки (I, 204, 230; II, 117, 132), гори та пустелі Кримського півострова (I, 205; II, 118). Сум'яття Котти перед незвіданістю світу Овідієвих „Метаморфоз" теж знаходить у романі просторове відтворення — вдруге підіймаючись *у гори*, до Трахіли, він ніби спостерігає себе з висоти пташиного польоту: „Котта, цей блукалець, плазун, комашка, темна рухома цятка, що загубилася серед хаосу, на цілі хвилини зникав у ярах та западинах, потім вигулькував знов, сходив вище, знову щезав і знову з'являвся" (I, 226; II, 129). Сприйняття простору стає панорамним, він мовби знятий у загальному плані кінокамерою; своєрідне перетворення в комаху вказує на образність Кафки. Осягнення Овідієвого єства та сутности його творчости теж набувають у романі просторового вираження: для Котти Овідій Назон — римлянин, що поміняв на „*вільне небо* не лише колонні зали імперії, але й кам'яний дах свого останнього притулку" (I, 233; II, 133 — переклад *Л. Ц.*). Як зауважує Ріттер, у філософській традиції небо завжди означало „зримість космосу" як „світового порядку" та його „видиму присутність"[62]. У Канта ця ідентичність космосу й неба знаходить поєднання „зоряного неба наді мною" та „морального закону в мені" — етичне почуття в душі людини схоже, за філософом, до почуття величі та благородства, яке викликає в нас природа[63]. Отже, головним в образі поета стає для Котти суть його творчости та вираження в ній вічних засад буття.

Внутрішня геометрія простору, зображеного в романі, безпосередньо залежить від сприйняття протагоніста. Подорож Котти відбувається на

---

[60] Посилання на текст роману „Останній світ" здійснюються таким чином: римське „один" — текст оригіналу німецькою мовою (Ransmayr Ch. Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire.— Frankfurt am Main, 1991), „два" — переклад українською мовою О. Логвиненка (Рансмайр К. Останній світ.— К., 1994). Арабські числа позначають сторінки. Для адекватнішого відтворення особливостей тексту у відповідних місцях ми подаємо свій переклад, як-от: „Durch den Verfall wieder breit gewordene Gasse" — „провулок, що знову став ширшим унаслідок руйнування" (у перекладі не збережено).

[61] Якщо звернутися до „внутрішньої біографії" римського поета, то виявиться, що віддаль, яка розділяє Рим, для якого він пише свої „Послання з-над Чорного моря", та його місце вигнання — Томи сприймається Овідієм як безмірно далека. Так, у Посланні I, 5 „До Котти Максима", імовірного прототипу героя Рансмайра, читаємо: „Нас розділяє ціле небо, і Ведмедиця, яка лежить далеко від міста Квіріна [тобто від Рима.— *Л. Ц.*], дивиться прямо на кошлатих гетів". Овідій — До Котти Максіма: 73—74 (Подосинов А. В. Произведения Овидия как источник по истории Восточной Европы и Закавказья: тексты, переводы, комментарий.— Москва, 1985.— С. 121).

* Констанца — сучасна назва румунського міста, що виникло на місці стародавніх Томів.

[62] Ritter J. Landschaft...— S. 14.

[63] Kant E. Kritik der praktischen Vernunft.— Hamburg, 1990.— S. 266 і далі.

межі між здоровим глуздом та мінливою, мовби розмитою дійсністю фіктивного узбережжя Чорного моря, що посилює роль її чуттєвого сприйняття. Феномен простору, що з'являється у свідомості (автора, дійової особи та, відповідно, реципієнта твору), має перцептуальний характер, він є умовою сенсорного співіснування та зміни людських відчуттів. Як показує подальший аналіз тексту, для „Останнього світу“ характерними є численні приклади сприйняття простору людською свідомістю.

Динамічний карнавальний простір Томів Котта сприймає як акустичний та візуальний, причому оксиморон „tobten die Lichter“ — вирували вогні (I, 86; II, 50 — у перекладі — „яскраво горіли ліхтарі“) мовби зливає ці два перцептуальні простори (звуку та світла) воєдино. Згідно з внутрішнім станом героя цей простір сприймається по-різному: „мерехтливі разки та іскри“ залізного міста, які знесиленому Котті здалеку здаються „вогнями людського затишку“, виявляються „звичайними багаттями та смолоскипами в безтямному, крикливому глухому закутні“ (I, 87; II, 51). Таке протиставлення перцептуального простору об'єктивному надає йому різної суті. Відповідно, як місце співіснування людських відчуттів формується феномен простору того топосу, де розгортаються події роману. Прихід весни наповнює Томи різноманітними звуками: такими, як гуркіт прибою, голоси птахів, заупокійні молитви, стукіт молотків трунарів, ревіння худоби на різниці, а також новими деталями, які „впадають в око“: ворота й вікна стоять навстіж; над плющем тріпотить виварена білизна, на скелях провітрюються килими (I, 98; II, 57), причому цей акустичний та візуальний простір сприймає таким саме протагоніст твору. Весняний дощ у Томах змінює навколишній для Котти простір: „...спершу впали поодинокі краплі, згодом вони залопотіли рясніше, і нарешті, зашуміла важка, тепла весняна злива, що знов прибила до землі куряву, а сходами та стічними рівчаками залізного міста ринули жовті, як глей, потоки“ (I, 115—116; II, 67); звук цього дощу спричинює просторове перенесення протагоніста: „в лопотінні дощу йому вчувся шум крислатих сосон на п'яцца дель Моро“ (I, 116; II, 67). Танатологічний простір сприймається ольфакторно: під час спеки в Томах, що спричинила загибель риби, над узбережжям стоїть „сморід тління“ (I, 120; II, 69 — переклад *Л. Ц.*). Після апокаліпсичної нічної бурі ранковий простір Томів Котта сприймає як простір запахів (роси й свіжо розщепленого дерева) та звуків — чути удари молотків та вищання пилок, якими „відлунюють“ Томи; він по-новому освітлений: крутий берег проступає в різкому золотавому світлі (I, 173—174; II, 100). Від спеки цикади здіймають у залізному місті пронизливе сюрчання, собаки ливарів валують і виють, у результаті чого весь простір, що сприймається Коттою, набуває погрозливого звучання (I, 191; II 110), крізь відчуття страшенної втоми він бачить місто мовби зануреним у летаргійний сон: „Курні й порожні лежали майдани у сліпучому світлі“ (I, 203; II, 116). Вовче виття, глухе рокотання селевого потоку чи кам'яної лавини, акустично формуючи перцептуальний простір Котти, надають йому моторошности; візуально та ольфакторно він набуває рис рухомого простору руйнування та оновлення *метаморфозою.* У тексті цей простір знаходить своє вираження в динамічному вербальному стилі: „Die vom Herbstregen *gesättigte* Krume der Steilhänge *löste sich* vom Felsengrund, *stürzte* von Bächen und Rinnsalen zerschnitten in die Tiefe und *warf sich* in den Hochtälern zu einer neuen Sohle *auf*, die nach dem Pech zersplitterter Bäume,

nach dem frischen Blut der Wildtiere, nach Moos und Erde *roch* und wieder grün zu werden und zu blühen *begann*"* (I, 222; II, 127).

Як перцептуальний простір сприймає Котта оточення та й сам будинок глухонімої ткалі Арахни. Візуально та акустично — це поліфонія занепаду, руйнування, яку автор передає характерним для нього динамічним вербальним стилем: „Rissig, schief *lehnten* die Steinmauern des Weberhauses an diesen Turm, das Dach tief *eingesunken*, an vielen Stellen aufgebrochen und notdürgtig *geflickt*, *überwachsen* von Moospolstern, die in der Hitze dieser Tage *verdorrten*... Vom Rost *zerfressene* Eisenläden *schlugen* im Wind, ein Gatter *sprang* kreischend auf und wieder zu..."** (I, 191—192; II, 110). Цей візуальний простір — рухомий: щоранку будинок зникає в цілому хмаровищі чайок; окрім того, він сприймається й акустично — цей простір насичений їх пронизливим кигиканням. Прикметно, що на завершення сцени, коли Котта виходить з будинку, він втрачає його з поля зору в узгодженні зі своїм внутрішнім станом — відчуттям перебування на межі між реальною дійсністю і маренням: мов фата-морґана, дім Арахни зникає „у хмарі чайок" (I, 198; II, 114). Простір перетворюється тут на ландшафт душевного стану.

Особливого значення набуває внутрішня геометрія як вираження світосприйняття героя у кульмінаційній сцені — візії Овідія. Так, півсотні кроків, які Котта стрімголов долає по срібній руді, щоб привітати поета, видаються йому тяжчими, ніж шлях до Трахіли; відносність, непевність сприйняття візуального простору загострюється суб'єктивністю цього психічного акту: „...від раптової зміни світла йому на хвилю потемніло в очах..." (I, 239; II, 136). У момент найбільшої душевної напруги особистість Котти мовби роздвоюється, причому цей „шизофренічний стан" зумовлює особливе сприйняття як навколишнього простору, так і відчуття своєї присутности в ньому: Котта сприймає себе ніби ззовні (I, 241; II, 137). Характерно, що сам момент „повернення до себе" автор передає як просторове відчуття — акустично цей простір протагоніст сприймає як „дивовижну тишу", яка супроводжує це повернення — відчуття переміщення в просторі — „з висоти скель знову до свого серця, до свого подиху, до своїх очей" (I, 241; II, 137 — переклад *Л. Ц.*).

Перцептуальний характер має простір і у сприйнятті інших дійових осіб роману. Так, для Діта, який втрачає свідомість, небо обертається „білими коловертями", над собою він бачить „громохку споруду з осей, перекладин та планок", означену просторово як „потворний будинок" (I, 263; II, 150). У стані коми припиняється сприйняття навколишнього простору: поранений ніби віддаляється від цього світу, переноситься у чорний супокій (I, 264; II, 151). Повернення до тями, сприйняття дійсности супроводжується перцепцією акустичного простору: „...крізь криваву завісу до його свідомості проникли перші звуки — удари ковальського молота, жа-

---

* „*Напоєний* осінніми дощами родючий шар крутосхилів *одділявся* від кам'янистої основи, *сповзав* униз, *покраяний* струмками та рівчаками, й *осідав* на гірських рівнинах новим пластом, що *пахнув* живицею потрощених дерев, свіжою кров'ю звірини, мохом, землею і знов *укривався* зеленню та квітом".

** „Потріскані, перекошені мури ткалевого будинку *похилилися* на маяк, покрівля низько *просіла* і в багатьох місцях була побита, сяк-так *залатана* й *поросла* пухким мохом, що *пересихав* на спекоті... *Поїдені* іржею залізні віконниці *грюкали* на вітрі, одна гратка зі скреготом *відскакувала* й знов *ставала* на місце".

лібний ослячий крик, людські голоси, чиєсь ім'я. Це були Томи" (I, 264; II, 151). Прихід у Томи Терея після вбивства Прокною їхнього сина Ітіса Рансмайр зображає з перспективи жителів залізного міста: „У багатьох вікнах світло не горіло, щоб тіням із чорних кімнат було краще видно, як той нелюд простує вуличками" (I, 280; II, 159). У такий спосіб нічний простір, сповнений страждання та передчуття чогось жаского, споглядається очима „залізного міста": події відбуваються мов на екрані (виникає своєрідна паралель до Кипарисових фільмів-міфів).

Підсумовуючи, можна спостерегти, що в тексті роману Рансмайра зображення перцептуального простору є визначальним; сформований цілою гамою суб'єктивних людських відчуттів, він формує феномен простору в свідомості як місце перетину зовнішньої та внутрішньої реальности, де, властиво, й знаходиться Котта в узгодженні зі своїм психічним станом: „Лише Баттове скам'яніння мало показати йому, що *його місце* — ані в залізному, ані у вічному „місті"; він потрапив до якогось *проміжного світу*, де закони логіки здавалися вже не чинними, і де, однак, не діяв жоден інший закон, який би міг його підтримати й захистити від божевілля" (I, 220; II, 126 — переклад *Л. Ц.*). Виділені „sein Ort" — „eine Zwischenwelt" вказують на те, що у свідомості протагоніста постає в результаті суб'єктивного сприйняття ним об'єктивного простору, котрий його оточує (квазіреального простору узбережжя Чорного моря та римського простору його ремінісценцій), просторовий феномен, у якому він орієнтується за допомогою чуттів та психічних переживань. Цей внутрішній, психічний образ простору виявляється близьким до оніричного: Котті здається, що „межу між дійсністю й сном, певне, назавжди втрачено" (I, 221; II, 127). Саме цей простір стає для протагоніста простором його почуттів, який визначається його настроєм — внутрішнім феноменом єднання, злиття з простором обох світів — Томів та Рима. Настрою, що супроводжує Котту впродовж усього роману, притаманні внаслідок дихотомії страх, прагнення віднайти захисток, безнадія, безвихідь, апатія, відчуття „підвішености" та ностальгія. Цей внутрішній феномен витворюється в результаті переживання героєм різних конкретних просторів почуття.

Почуття страху та розпачу передано у сцені напівсну-напівмарева першої ночі, яку Котта провів у Трахілі, просторово, як почуття тісноти: „Котта знов опустився на волосяну ковдру й лежав скорлючений, так наче в нього переламані руки й ноги. Немилосердно, жорстоко обступав його світ" (I, 79; II, 46). Страх, який охоплює його в нічній Трахілі та змушує втікати до Томів, — це сукупність переживань, спричинених динамічною зміною нічного пейзажу, непевністю в адекватності його сприйняття: „А що то видніє попереду — та сама ущелина, яку він уже бачив, чи тільки провалля в глибоку й чорну ніч?" (I, 83; II, 48). Позасвідоме прагнення затишку як протиставлення до страху знаходить вираження у просторі почуттів, викликаних звуком (музикою), дотиком (ласки), запахом (дух розпашілого тіла) (I, 80; II, 46). Образ Ехо, її врода — Котта бачить її у вранішньому світлі, як вона на колінах стоїть на підлозі в линварні — перетворюють залізне місто: воно видається не таким холодним та осоружним, причому почуття це впливає й на простір: „Рим знову став йому ближчим" (I, 104; II, 60).

Особливо яскраво реверсивність настрою, сформованого простором почуттів, передано у сцені, яка зображає серпневу спеку в Томах. Почут-

тя „страшенної" втоми, заволодівши протагоністом, визначає його настрій повної безнадії й апатії. Однак цей настрій не лише „живе" в самопочутті Котти, він, як єднання з навколишнім світом, формує цей світ, тобто те, що протагоніст сприймає візуально та акустично. Тоді, як навколишнє поступово мов вимирає, уповільнюється, завмирає і сприйняття самого героя твору: „Серпнева спека немовби пригнічувала Томи важким кошмаром, від якого ніхто не міг утекти, який сковував будь-який живий рух... Пополудні в місті було чути тільки цикад — жодного людського голосу, жодного удару молотка. Курні й порожні лежали майдани у сліпучому світлі" (I, 202—203; II, 116).

Завершує цю гаму просторових почуттів і такий акустичний феномен, як тиша. Простір Трахіли для Котти під час його першого приходу до останнього притулку Назона — це тиша, яка визначає „єдино можливу" тут форму буття. Вона виявляється такою глибокою (просторове означення), що поглинає гомін решти світу — як того, що оточує Котту в даний момент, так і далекого, римського, який виринає у спогадах (I, 42; II, 24). У тиші світу, який „німує", у свідомості протагоніста простір перетворюється, розширюється, стає неосяжним (I, 42; II, 24—25)*.

Окремі простори почуття, що формують настрій протагоніста твору, рельєфно окреслюють його *простір проживання*, який залежить від таких чинників, як місцезнаходження героя у просторі та його орієнтація в ньому, що має двоякий вияв: викликає почуття злиття з ним або ж неприйняття. Перше знайомство Котти з залізним містом позначене непевністю сприйняття ним вертикалі узбережжя Томів — „порослих мохом міських мурів під крутим узбережжям", та хисткістю відчуття, яке супроводжує його присутність у цьому незнайомому просторі: ним хитає, в ньому все ще „бурхає море" (I, 8; II, 5 „Meer... in seinem Inneren"). Внутрішній стан, позначений хитавицею, зумовлює несприйняття незнайомого, чужого й дивного простору Чорного моря — простору вигнання Овідія, причому цей простір теж окреслюється як перцептуальний, а саме — ольфакторний: Котта лежить серед смороду риби та смоли (I, 8; II, 5)**.

Настрій напруженого чекання сповнює Котту в передчутті зустрічі з Назоном, однак його сподівання непевні, і простір, який відділяє його від мети та який він має подолати,— це ворожий, таємничий простір глухих заростей у саду поета, він поглинає його, стає закритим, переходить у темінь: „Котта йшов, спотикаючись, услід за старим і відчував, як кущі все ближче підступають до стежки, як уже починають хльоскати по обличчі — спершу листя, потім і гілки... Кінець кінцем зарості за ним і над ним зімкнулися" (I, 47; II, 27—28). Вирушивши до останнього притулку поета — Трахіли, Котта піднімається звивистою стежкою вгору. Томи та їх мешканці залишаються унизу — для Котти люди зливаються в густо-

---

* Рансмайр майже адекватно відтворює в цьому епізоді феноменологічний процес ейдетичного пригадування: свідомість протагоніста інтенційно спрямована на сприйняття „світу", витвореного образами-ейдосами, що виринають у пам'яті: „Тут, у горах, світ німував, і саме тут Котта згадав про нього. Як ото, буває, з дна копанки підіймаються повітряні бульбашки, так і з глибини його свідомості випливали картини, зринали із забуття і, випірнувши нарешті на поверхню, знов оберталися в ніщо..." (I, 42; II, 25).

** Внутрішній стан протагоніста роману асоціюється тут з „нудотою" як однією з центральних категорій філософії екзистенціалізму — безпідставним, незрозумілим незадоволенням існуванням.

му серпанку з берегом. Головним для нього залишається рух догори, він прагне до простору поетичного натхнення і творчости: „Тут колись ходив Назон. Це була Назонова стежка" (I, 14; II, 9). Визначає цей простір (він сягає високости та космосу, як вираження прагнення до вічного) пророцтво з Овідієвих „Метаморфоз", яке згодом віднаходить Котта: „...єства свого кращою часткою, звившись над світом, злину до зір, і ніщо не схитне, не затре мого йменя" (76, Кн. XV, 875—876). Однак незрозуміла спочатку аура *метаморфоз*, яка оточує Котту в Томах та Трахілі, вселяє в нього відчай, байдужість і нехіть до всього, „що колись його хвилювало й, зрештою, погнало з Риму" (I, 189; II, 108). Відповідно до цього стану він відчуває своє злиття з навколишнім простором: ущелини байдуже „зяяли до хмар, чиї тіні так само байдуже пропливали гірськими схилами" (I, 189; II, 109). Орієнтація в цьому *просторі проживання* героя стає суб'єктивною: „До Риму звідси було так далеко, немовби його й узагалі ніколи не було" (I, 189; II, 108).

Прикметним виявом простору проживання в романі є зображення в тексті різноманітних приміщень як топології простору, безпосередньо пов'язаного зі сприйняттям протагоніста та інших дійових осіб залежно від їхнього ракурсу споглядання та психічних інтенцій. Простір приміщень — це, словами Дюркгайма, „дійсність, центр якої — в суб'єкті сприйняття", що свідомо вбирає в себе дію довколишнього світу, причому її параметри — „смислова визначеність, членування, порядок та якості означають особистісне відношення між простором та суб'єктом пізнання"[64]. Під час першого перебування Котти та Піфагора в поетовому будинку в Трахілі простір кімнати Овідія мовби боронить себе, протистоїть спогляданню: „Кіптявий гніт у гасовій лампі, що погойдувалася на мідному ланцюжку над вогнищем, після кожної Коттиної спроби тривожно спалахував, тільки на мить осявав кімнату і вперто гаснув" (I, 41; II, 24). Визначальним є місце перебування протагоніста, саме його зусилля освітити приміщення — світло в Коттиних руках марне й непевне (лампа погойдувалася), воно спалахує й гасне. Коли лампа переходить у руки Піфагора, гніт розгоряється: він „кидає світло" на таємницю книжки: „Потім у кімнаті спалахнуло світло. Назонів слуга стояв тепер, схилившись над вогнищем; лампа, яку він щойно засвітив кількома спритними руками, мляво хитнулася й відійшла на місце. На стінах закорчилися тіні" (I, 44; II, 26). Однак перспектива сприйняття обрисів приміщення — місцезнаходження Котти, воно пов'язане з його душевним станом: кімната лише частково виринає з пітьми, динаміка гри світла й тіні посилює напругу очікування. Подібно до кімнати, чинить опір чужинцеві й сам дім поета: „Поетів будинок являв собою всього лиш тінь на тлі величезної тьмяної гори, на якій ще світили латки снігового покривала двох зимових років. Ця невелика тінь прийняла їх до себе. Та потім уже й Назонів дім почав так затято впиратися чужинцеві, як щойно впиралася гущавина в саду..." (I, 76; II, 44). Зображення будинку Овідія в Коттиному сприйнятті передає тут не його об'єктивну просторовість, а внутрішній устрій головного героя — його непевність, розгубленість, страх перед „останнім місцем" „останнього світу" — останнім притулком поета-вигнанця — Трахілою — та зустріччю з Овідієм. Із перспективи трахільського дому поета Котта сприймає й спогади

[64] Dürkheim Karlfried Graf von. Untersuchungen...— S. 426.

про Назонів дім у Римі, віллу на п'яцца дель Моро. Позбавлений присутности господаря, він починає занепадати, підтверджуючи цим трагічну правдивість міфу: „ніщо не зберігає свою подобу". Римська оселя поета постає перед Коттою в нових вимірах — як *простір проживання* Овідія, феномен єднання поета з простором, позначеним „знаком Назона" (I, 132; II, 76). Він не може існувати без його аури: „...це був і залишався тільки Назонів дім, і все в ньому було невіддільне від Назона: мармурова підлога — від його кроків, білі стіни — від його тіні, навіть водограї в садку, латаття та яскраво-червоні лілії на ставках не могли існувати без його уважного погляду" (I, 132; II, 76). Цей простір, охоплений *метаморфозою* руйнування, впливає і на дружину вигнанця: „Невеликий маєток занепадав. Водограї та басейни вгрузали в землю, ставки вкривалися пінієвою глицею та листям. А з тієї закіптюженої кімнати з балконом, у якій усе ще лежав попіл від спалених книжок [...] здавалося, віє холодом, що помалу заповнював і решту кімнат і кінець кінцем позбавив Кіану сну. Тепер кожна ніч приносила їй страждання" (I, 132—133; II, 76). Важливо зауважити, що настрій приміщення — це не лише проекція душевного стану та переживань дружини поета, пов'язаних із долею Овідія, але й взаємний вплив атмосфери занепаду дому (подробиці інтер'єру, деталі обладування маєтку) на відчуття жінки; головним для неї стає внутрішнє заперечення цього простору проживання, пройнятого невпинним занепадом.

Характерним прикладом фундаментальної взаємозалежности психічного та фізичного, як компонентів *простору проживання*, є зображення оселі Лікаона, в якій Котта оселяється в Томах. Споглядаючи та сприймаючи інтер'єр цього приміщення чуттєво, він не виокремлює себе з оточення, яке починає впливати на нього. Такі деталі інтер'єру, як „широка, вся в іржавих смугах шафа", „дивний гармидер" у ній (I, 85; II, 50), паростки плюща та бур'янів, які після зникнення Ехо ніхто вже не висмикував „зі швів у мурах", „незакріплені віконниці", які „билися на вітрі об стіну доти, доки спадали з завісів", пилюга у коридорах та коморах, рій шершнів, що приліпив до сволока в горішній кімнаті гніздо (I, 219; II, 125—126) — усі ці прикмети занепаду виступають як об'єктивні причини. І хоча вони й відповідають раціональному досвіду, за допомогою якого можна пояснити руйнівні перетворення, що відбуваються з приміщенням, у суб'єктивному сприйнятті та переживанні Котти зміни будинку, що їх йому доводиться спостерігати, зумовлені передусім його відчуттями, які він приймає за об'єктивні властивості простору. Настрій занепаду та здичавіння, притаманний атмосфері, що панує в оселі линваря, зумовлений, не в останню чергу, самопочуттям Котти, його перебуванням у якомусь „проміжному світі" (I, 220; II, 126). *Простір проживання* Котти у цьому випадку витворений із внутрішнього почуття, яке знаходить своє просторове пояснення і формує феномен настрою, який наповнює собою приміщення та єднає з ним протагоніста.

*Простором проживання* є для Котти й простір приміщення комори Арахни, який має яскраво перцептуальний характер. Для нього він виринає з пітьми зненацька — ткаля розчахує віконниці, і у повені світла простір комори „оживає": він наповнюється оглушливим лементом чайок, тіні від їхніх крил метаються по підлозі (I, 194—195; II, 112). Упродовж усього перебування Котти цей візуальний простір зазнає невпинної *мета-*

*морфози* — мотлох перетворюється у нього на очах у праліси, пальмові гаї та дивних птахів. Хоча й для цього є раціональне пояснення — ткаля розгортає перед римлянином свої творіння (I, 195—196; II, 112), простір комори проймає, настроює Котту так, що він з відчуттям збентеження осягає суть Овідієвого твору: „...чи не були *„Метаморфози“* [курсив в оригіналі.— ***Л. Ц.***] замислені як велика історія природи — історія, що починалася з каміння й сягала аж до хмар?“ (I, 198; II, 114).

Співзалежність між суб'єктом сприйняття, самим сприйняттям та простором, який сприймається, можна простежити на прикладі зображених у творі видів із вікна, які відкриваються поглядові спостерігача*. Мерло-Понті наголошує, що такі виміри, як „вертикалі та горизонталі, близько та далеко — це лише абстрактні означення для єдиної „ситуації-бути-в“ і базуються вони на одному і тому ж „vis-a-vis“ суб'єкта та світу“[65]. Саме види з вікна, які цими вимірами окреслюються, набувають у феноменологічному представленні нового смислового значення.

Прикметним з огляду на це є опис першого перебування Котти в поетовому домі в Трахілі. Котта звертає увагу на вид у далечінь, що відкривається за вікном з-за столу Овідія. Увесь цей невеликий епізод поданий у процесі, що нагадує зміну кадрів у фільмі. В узгодженні з особистісною ситуацією розповіді читач має змогу „побачити“ очима протагоніста вид, що відкривається з вікна Овідія, однак погляд цей не може адекватно відобразити об'єктивну дійсність — він епізодичний, непевний, Котта не може зосередитись: „На невеликих вікнах погойдувалися лляні фіранки і в міру того, як їх то надимав, то попускав рвучкий вітер, одкривали вид на густий садок і молочно-білу далечінь унизу“ (I, 16; II, 10). Конкретного моря Котта у наведеному прикладі не бачить, але морський простір стає *простором проживання* у сприйнятті протагоніста, вимальовуючись у його свідомості в образі моря, яке Назон бачив „з-за свого столу“ і яке надихало його. Море в глибині радше вгадується, ніж проступає насправді (I, 47; II, 28); носієм смислу стає його поетичний образ — ейдос як просторовий феномен, обриси якого „окреслюються в інтелектуальному спогляданні мовби на фоні вічності...“[66]: „Десь там, під тією білизною, було море. З-за свого столу Назон бачив море“ (I, 16; II, 10). *Простір проживання* витворює тут феномен єднання людини з атмосферою простору моря, вагомого просторового поняття-ключа твору. Настрій, який супроводжує цей епізод — творчість — як Котти в цій ситуації, так і самого Овідія в часі його перебування в Трахілі.

Атмосфера творчости наявна й у просторі, який споглядає глухоніма ткаля Арахна. За „широко розчахнутими вікнами“ її залитої сонцем кімнати — далечінь моря, краса якого надихає художницю. Арахна вплітає у свої гобелени „глибоку синяву“, „спінену оторочку узбережжя“ та „білу лінію прибою, що тане в сяйві далечини“. Причому те, яке саме море споглядає ткаля, як зазначає письменник, значення не має, це може бути й

---

* Уже ця позиція споглядання надзвичайно характерна для феноменологічного сприйняття дійсности: „погляд з вікна“ має свою „магію“. Коли ми залишаємося у кімнаті, то вулиця, яку ми бачимо з вікна, здається такою, якою ми її ніколи не побачили б, якщо б були на ній самій; у той же час нас, як і раніше, оточує простір кімнати.

[65] Merleau-Ponty M. Phänomenologie...— S. 311.

[66] Петрушенко В. Л. Ностальгия по абсолютному. Философский контекст кинотворчества Андрея Тарковского.— К., 1995.— С. 18.

Егейське море, і Адріатика, такі ж хвилі б'ють у мальовниче римське узбережжя (I, 192; II, 110—111). Морський простір набуває тут знову ж таки більшого значення, ніж лише тло для дії, це ейдос, що з'являється у свідомості героїні й у своїй динамічній красі викликає творчу наснагу, це простір, що визначає та креативно настроює її, тобто простір її проживання, з якого вона себе не виокремлює. Натомість вигляд, що відкривається із „серця влади" — еркерної кімнати, де край вікна сидить Август — це багнюка та порох, у яких викачується носоріг. *Простір проживання* імператора зводиться до візуального простору за його вікном: він цілими днями споглядає в багнюці носорога, який зостається „незмінним, мов камінь" (I, 129; II, 74). У цьому просторі знаходить своє вираження константа влади, яка викликає в Августа почуття злиття з ним.

Підсумовуючи, можна зазначити, що аналіз тексту роману Крістофа Рансмайра „Останній світ" демонструє насиченість його численними прикладами простору сприйняття як вияву „внутрішньої геометрії" психоментальности автора, сконцентрованої у світосприйнятті дійових осіб, передусім протагоніста твору. Різноманітні вияви перцептуального простору, які репрезентують переживання у просторі та формують простір почуття, а також феноменологічно представлений *простір проживання* перетворюють просторовість „Останнього світу" на тему. Як засвідчує ця розвідка, розкрити її якомога повніше уможливлює саме феноменологічний метод прочитання тексту твору, до якого дедалі частіше звертаються в сучасному літературознавстві.

**Larysa TSYBENKO**

**POETICS OF SPACE IN THE NOVEL 'THE LAST WORLD' BY CHRISTOPH RANSMAYR**
**(Phenomenological Approach)**

The paper focuses on the space poetics of the novel 'The Last World' by a contemporary Austrian writer Christoph Ransmayr. The novel features a unique space structure and space saturation. In addition to a combination of diverse classic manifestations of the category of artistic space, it is subjected to a new interpretation, operates in many dimensions, and acquires a creative figurativeness in its own right. In order to explore the artistic space of the novel, the author reviews a number of possible approaches and also outlines a range of concepts and terms which are needed to interpret and analyze the text.

Taking into consideration the peculiarities of Ransmayr's style and the immanence of the phenomenological interpretation of the text, it seemed worthwhile to examine the phenomenological approach to the concept of space. In the focus of the author's attention is the issue *of space of habitation (gelebter Raum),* the concept that was shaped in the light of Husserl's phenomenology, Heidegger's philosophy of man's 'being-in-the-world', as well as Merlo Ponti's phenomenology of perception. It is the *space of habitation* that is at the core of the phenomenological interpretation of space as a projection of man's inner world on the real world. The space that features in this literary work as the *space of habitation* takes on a broader meaning than simply a locus or background for action. Studied hermaneutically, it has the capacity to reflect even the least obvious feelings and emotions that the main character might have. The phenomenon of description of mental states of the characters through the perception of space around them proves the effectiveness of the methodological method in the study of space in contemporary works of literature.

*Ольга БАНДРОВСЬКА*

# ТРАНСФОРМАЦІЇ БІОГРАФІЧНОГО ЖАНРУ У ТВОРЧОСТІ ПІТЕРА АКРОЙДА

В англійській літературі, як і в інших національних літературах, форма літературної біографії, або художнього життєпису, має давню традицію. Поняття біографії як історії життя конкретної людини ввів в англійську мову Джон Драйден 1683 року. Від часів Семюеля Джонсона, автора „Життя англійських поетів", звернення до історії життя і творчости уславлених попередників — звичний факт англійської літератури. Тоді ж, у середині XVIII ст., започатковано біографічний напрям англійської літературної критики. Поступово жанр біографії став таким поширеним в англійській літературі, що його сприймали як суто англійський. Багатим на літературні біографії, а також автобіографії було XIX століття: досить назвати імена В. Скотта, Е. Гаскела, Е. Троллопа та інших англійських письменників. Увага до життя людини, наголошення на особистісному і соціальному параметрах у поєднанні з доволі сталою, строгою, навіть консервативною формою зробили літературну біографію суголосною естетиці англійської літератури як романтичного, так і вікторіанського періодів.

У XX ст. новий імпульс жанру літературної біографії дали праці письменників-модерністів Літтона-Стречі („Королева Вікторія", „Видатні вікторіанці"), художні біографії В. Вулф („Орландо", „Флеш") і письменників-реалістів, зокрема Ч. П. Сноу („Троллоп"). Життя і творчість англійських митців знайшли яскраве художнє осмислення у творчості представників інших національних літератур. За приклад тут можуть правити художні біографії Андре Моруа, зокрема книжки про Байрона та Шеллі.

У другій половині XX ст. біографічний роман знову на хвилі зацікавлення. В його основі нові підходи до розуміння історії і літератури минулого, перевизначення таких понять, як істина і реальність, історія і об'єктивність. Можна стверджувати, що постмодернізм, попри весь його неґативістський запал, відкриває нові можливості розвитку літературної біографії.

Жанр літературної біографії, який твориться за законами художньої словесної творчости, але залишається невід'ємним від документальної основи, один із найскладніших для дослідження. Як слушно зазначає Т. Потницева, „визнаючи самостійну значущість, цінність жанру в історії літератури (хоча це визнання далося нелегко, з різною мірою ентузіазму в різних країнах і на різних етапах розвитку літературознавчої науки), вчені намагаються визначити параметри жанру, що „вислизає", важко

піддається точному академічному визначенню"[1]. Найголовнішим параметром літературної біографії дослідниця вважає її історичну основу: „Документ виявляється чинником, який стримує і регулює фантазію, уяву біографа. Він має свободу у творчих імпровізаціях лише до певних меж, вихід за які загрожує жанру втратою сутності та переходом в іншу якість. На відміну від біографа романіст, який в свою чергу відштовхується від реального факту, може імпровізувати безконечно, не боячись порушити закони жанру. Документ у біографії більше ніж доказ, його перша функція — керувати уявою"[2].

Саме тому перед кожним дослідником біографічного жанру постає низка теоретичних питань, серед яких принципово важливе для нашого дослідження зіставлення художньої біографії і біографічного роману. Різниця між ними полягає, на наш погляд, у частці авторського „додумування", „припущення". Ця частка виразно переважає у творах другого типу.

М. Бахтін вказував, що „чистої форми біографічного роману, власне кажучи, ніколи не було. Був принцип біографічного (автобіографічного) оформлення героя в романі, відповідного оформлення деяких інших моментів роману"[3].

Роман-біографію вважають також близьким до історичного роману (інколи називають навіть різновидом історичного роману) і виділяють кілька його типів, які дозволимо собі окреслити як художню біографію на документальній основі й біографію-притчу, або біографію-леґенду. Не можна нехтувати ще одну лінію розвитку белетризованої біографії — комічну біографію, або біографію-пародію, яка теж існує в англійській літературі й приховано свідчить про певну розвинутість цього типу романного жанру.

Предметом дослідження є сучасний англійський біографічний роман, серед найкращих представників якого сьогодні можна назвати Пітера Акройда, чиї найкращі твори — надзвичайно оригінальні зразки біографічного жанру — написані у 1980—1990-ті роки. Центральну тезу нашої статті можна окреслити як проникнення поетологічних принципів літературного постмодернізму у біографічні романи письменника. З'ясування художніх особливостей цих творів потребує хоча б короткого аналізу контекстуальних змін, тобто розуміння загальних тенденцій літературного розвитку в останні десятиліття XX ст.

Література другої половини XX ст. має свою внутрішню періодизацію, у якій 70—80-ті рр. можна вважати часом принципових змін в англійському романі. М. Бредбері, романіст, критик і теоретик роману, окреслюючи культурний контекст, констатує, що у другій половині XX ст. люди, і митці в тому числі, упродовж 70—80-х рр. непомітно для себе перейшли межу між повоєнним часом в історії Великої Британії та загалом Західної Європи і новим культурним середовищем XXI ст.[4] Цей перехід відобразився у таких поняттях, як „посткультура", „постісторія", „постфілософія", „постмодернізм", які, переживши у 60—80-х рр. період дис-

---

[1] Див.: Лексикон загального та порівняльного літературознавства.— Чернівці, 2001.— С. 300.

[2] Там само.

[3] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.— Москва, 1979.— С. 195.

[4] Див.: Bradbury M. The Modern British Novel.— London, 1994.

кусій, набули термінологічного змісту і засвідчили остаточну зміну культурної парадигми.

Західна модифікація постмодерністичної культури у зрілий період розвитку доволі оптимістична. „Криза основ, невизначеність і невпевненість, сумнів — усі ці порушення рівноваги, притаманні нашим культурам,— аж ніяк не означають, що творіння зупинилось у своєму розвитку [...] Наш час, навпаки,— це час винаходів. Хоч і немає вже ані системи, ані школи, думка залишається живою, і теорії шумують: вони відкривають нові дороги і пропонують перспективні напрями",— зазначає Жаклін Рюс[5].

Якщо науку нині розуміють як плід припущень і спростувань (К. Поппер), якщо відходить ідея єдиного ключа до історії, а істину вважають чужою часу становлення (І. Пригожин), то очевидні якісні зміни параметрів сучасного мислення.

Специфіка мистецтва доби постмодернізму визначається пошуком нових прийомів відображення і відмовою від установлених правил, браком тривалого консенсусу щодо основних естетичних критеріїв. Як влучно зазначає Ж.-Ф. Ліотар, митець і письменник працюють без правил, їхня мета якраз і полягає в тому, щоб формулювати правила того, що має бути зробленим.

Література, жанр роману, зокрема англійський роман-біографія, засвідчують цей перехід до нового типу світогляду. „Роман,— пише К. Брук-Роуз,— закорінювався в історичні документи і завжди підтримував інтимний зв'язок з історією. Однак завдання роману, на відміну від історії, полягає в тому, щоб розширити наші інтелектуальні, духовні та уявні горизонти до меж витривалості"[6].

Біографічний роман останніх десятиліть слід розглядати, враховуючи такі специфічні риси літературного постмодернізму, як появу нових, гібридних літературних форм (при актуалізації так званих другорядних жанрів: есе, мемуарів, палімпсестів, які „мутують" з провідними літературними жанрами і поміж собою); цитатно-пародійну дво/багатомовність, гра з „блимаючими" культурними знаками і кодами; дворівневу або багаторівневу організацію „двоадресного" тексту та ін.[7]

Досліджувані твори П. Акройда належать до постмодерністичної літератури. Письменник добре володіє усім набором постмодерністичних засобів (інтертекстуальність, пародія, пастіш, прийом гри). Тобто всі основні модуси постмодерністичного мистецтва можуть бути окремою темою для аналізу його творів. Він обізнаний із сучасними французькими філософськими та літературознавчими ідеями і теоріями. І ця зорієнтованість не видається випадковою. П. Акройд зазначав, що на кожне покоління англійських письменників чигає небезпека закохатись у свою „англійськість", що означає занурення у повсякденне життя англійців, спосіб їх мислення тощо. А саме це — неприпустиме для сучасного митця.

Перше зацікавлення П. Акройда теоріями постмодернізму припадає на початок 1970-х рр., коли майбутній письменник, здобувши найвищі

[5] Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. Панорама новітньої думки.— К., 1998.— С. 258.

[6] Брук-Ровз К. Палімпсестна історія // Еко Умберто. Маятник Фуко.— Львів, 1998.— С. 710.

[7] Див.: Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература.— Москва, 1999.— С. 69.

бали з англійської літератури у бастіоні „Нової критики“ — Кембриджському університеті, виграв Меллоунівську стипендію і на два роки (1971—1973) переїхав до США. Єльський університет, де П. Акройд провадив наукові дослідження, був у той час провідним на американському континенті центром деконструктивізму на чолі з Полом де Маном. Принципи, які сформулювали Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістєва, підхопили єльські деконструктивісти. Розвиваючи ідеї Ж. Дерріди про внутрішню суперечливість тексту, про неможливість єдиної правильної інтерпретації літературного тексту, вони постулювали тезу про текст як свій власний модус написання, наголошуючи на принципово амбівалентній природі літературної мови, переосмислюючи, таким чином, усталені критерії тлумачення літератури. Захопленню аванґардними літературними теоріями сприяло спілкування з новими друзями — поетами Нью-Йоркської школи Джоном Ешбері та Кеннетом Кохом, прихильниками ідей французьких постструктуралістів. Пітер Акройд, отже, ще тільки входячи у літературну критику, був серед тих англійських дослідників, хто звертався до передової європейської та американської теоретичної думки.

Постмодерністична домінанта відразу виділила його із занадто традиційного потоку англійської критики. У своєму першому дослідженні „Примітки до нової культури“, написаному у США, письменник спростовує принцип моральности літератури, укорінений в англійській критиці упродовж декількох століть як провідний, доводить застарілість так званої великої традиції англійської літератури, заснованої на традиційній естетиці, і арґументує появу та перемогу модерністичної естетики у XX ст. „Модернізм — це напрям, в якому утворена форма починає сама себе перепитувати і рухатись до недосяжного союзу із собою у саморефлексії [...] Очевидно, що мова конституює значення тільки у своїх власних межах і розвиває зовнішні референції суб'єктивности та її кінцевий результат, Людину“[8].

Написана 1973 року, книжка вийшла з друку 1976 року, коли П. Акройд працював молодшим літературним редактором у тижневику „Spectator“. Дослідження потрапило на рецензію до провідного професора англійської літератури Кембриджського університету Крістофера Ріка, непримиренного супротивника французьких теорій, і, зрозуміло, дістало однозначно неґативну оцінку. Звинувачення К. Ріка у зраді англійських студій і у презирстві до фактів (професор знайшов багато фактографічних помилок), хоча й були болісними для автора-початківця, не зупинили його на шляху до поставленої мети. 1979 року вийшли відразу два дослідження: перше, присвячене Езрі Паунду, фіґурі знаковій в історії модерністичної поезії,— „Езра Паунд і його світ“ (1979); друге, публіцистичне і більш особисте,— „Маскарадне вбрання, трансвестизм і наркотики“ (1979).

Перші літературні спроби П. Акройда теж припадають на 1970-ті роки. Перебуваючи під впливом американської аванґардної поезії, він випустив дві поетичні збірки „London Lickpenny“ (1973) і „Country Life“ (1978).

З початку 1980-х П. Акройд зосередився на жанрі літературної біографії. Він створив низку біографій видатних англійських літераторів: „Т. С. Еліот“ (1984), відзначену престижною літературною премією (Whitbread Award for Biography), „Діккенс“ (1990), „Блейк“ (1995), пише дослі-

---

[8] http://www/csulb.edu/-bhfinney/PeterAckroyd.html.— С. 2.

дження, присвячене Т. Мору. Підхід англійського письменника до літературних біографій не збігається з традиційними уявленнями про цей жанр. У стилі традиційної біографії написано лише дослідження про Т. С. Еліота, яке вважають найдокладнішим серед біографій відомого поета XX ст. У ньому автор окреслює своє ставлення до біографічного жанру. Привертає увагу його принципове небажання розрізняти біографію і біографічний роман. Він зауважує, що „художній твір часто більш фактографічний і точний, ніж біографія [...] біографія — акт інтерпретації, насправді ніхто не знає, що відбувалось..."[9] Такий погляд пояснює принцип руйнування біографічного канону в наступних біографіях. У книжці про Діккенса, наприклад, письменник, нарівні з численними документальними фактами вводить уявні діалоги автора зі своїм героєм, діалоги Діккенса з Еліотом, який народився через вісімнадцять років після смерти свого попередника, а також з Чаттертоном, поетом другої половини XVIII ст., який загинув за сорок два роки до народження Діккенса.

З 1982 р. П. Акройд працює в жанрі біографічного роману. За два десятиліття, що минули, з-під його пера вийшли романи „Велика пожежа в Лондоні" (1982), „Останній заповіт Оскара Вайльда" (1983), „Хоксмур" (1985), „Чаттертон" (1987), „Перше світло" (1989), „Англійська музика" (1992), „Будинок доктора Ді" (1993), „Ден Ліно і Голем із Лаймгауса" (1994), „Мільтон в Америці" (1996), „Повість про Платона" (1999).

Уже перші твори письменника переконали і читачів, і літературних критиків, що в англійський літературі з'явився новий самобутній письменник із власним, специфічним, „акройдівським" стилем. У його основі травестія стереотипів, за кожним фактом — припущення, і як результат — імпровізація.

У романі „Велика пожежа в Лондоні" інтерес романіста привертають не так взаємозв'язки людини та історії, як реляції сучасного автора з текстами або авторами минулого. „Прототекстом" цього твору є роман Ч. Діккенса „Крихітка Дорріт". Роман Акройда побудовано як перенесення і продовження діккенсівського сюжету в теперішній час. Його провідна ідея — минуле повторити неможливо, але минуле є часткою сучасности.

Слід зауважити, що звернення сучасних англійських письменників (Дж. Фаулз, Д. Лодж, М. Еміс) до вікторіанської доби і вікторіанського роману свідчать про бажання оновлювати зв'язок часів, пізнавати сучасне крізь призму минулого. Літературу постмодерністи вважають складним семіотичним механізмом, який зберігає і при потребі актуалізує усіх авторів, усі теми і форми. Цим пояснюється зацікавлення творчістю Ч. Діккенса, який для письменників XX ст. є символом вікторіанства.

1983 р. вийшов з друку наступний роман „Останній заповіт Оскара Вайльда". За блискуче відтворення життя письменника і лінґвістичний маньєризм П. Акройда удостоєно премії Сомерсета Моема. У романі подається авторська версія останніх днів життя О. Вайльда в Парижі. Твір побудовано у формі вигаданих передсмертних нотаток, що складаються у щоденник англійського естета, який він нібито вів в останні місяці свого життя — з серпня по листопад 1900 року. Після звільнення з Реддінґтонської в'язниці письменник почувається морально і фізично знищеним. Він

[9] http://www/csulb.edu/-bhfinney/PeterAckroyd.html.— С. 4.

прагнув слави і був зруйнований нею. У дні свого розквіту думав, що зможе відкрити себе світові, присвятити служінню ідеалам Мистецтва, Краси, Досконалости, а вийшло навпаки, світ розкрився перед ним ворожо і трагічно. Щоденник залишається єдиною можливістю саморозкриття та самореалізації.

Акройд так ужився в образ свого попередника, що, як зауважує Р. Льюїс, передає його внутрішній стан краще за самого Вайльда („is more Wildian than Wilde")[10]. Він насичує твір прихованими цитатами з вальдівських п'єс, зізнаннями, суголосними книзі-сповіді великого декадента „De Profundis", його блискучими афоризмами. Разом з тим письменник подає свій власний, постмодерністичний погляд на митця, наділяючи його сучасними ідеями. „Як правило, в сучасній думці проблема зводиться до означування,— промовляє акройдівський Вайльд і час від часу розвиває цю ідею:— Я виявив чудесну безликість життя. Я є лише „враженням": сенс мого життя існує в умах інших і більше не існує в моїй голові"[11]. Множинність наративних голосів, інтертекстуальність, автокоментарі, застосовані у творі, будучи провідними принципами постмодернізму, руйнують традиційні стереотипи біографічного жанру.

Роман „Хоксмур" називають найкращим і водночас найскладнішим у П. Акройда. Цей твір нагороджений трьома престижними преміями (Whitbred, Guardian Fiction, Goncourt) і утвердив репутацію Пітера Акройда як одного з провідних письменників Великої Британії.

Фабула роману пов'язана з життям та діяльністю відомого архітектора XVIII ст. Ніколаса Даєра, учня і сподвижника Крістофера Рена, який збудував декілька неокласицистичних церковних споруд у Лондоні. Надзвичайно майстерно і своєрідно переплітаються у творі минуле і сучасне, історичне і вигадане.

У творі дві сюжетні лінії. Перша пов'язана з історією архітектора XVIII ст. Ніколаса Хоксмура, якому автор дає в романі інше ім'я — Ніколас Даєр. Н. Даєр є носієм сатанинських знань, в мистецтві архітектури він керується уявленням про те, що перше місто на Землі збудував Каїн, і архітектура, спрямована у вічність, повинна передавати цей факт. Висловлена у творі ідея — алюзія на відомий у поезії англійських сентименталістів мотив: людина обрала село, гармонію з природою, а диявол збудував місто, притулок людських вад і сховище людських жертв. Розповідь у творі розгортається на тлі ретельно відтвореного життя англійської столиці зламу XVII—XVIII ст. з її таємною топографією. Автор майстерно відтворює у своєму романі атмосферу напруження, присутности в житті непідвладного, жахливого, що притаманно готичним творам кінця XVIII—XIX ст. Недосконалість Божого задуму, людина як незмінне зло, тіло як павутиння незнання — принципи, якими автор наділяє свого персонажа.

Якщо застосувати ідею У. Еко та інших теоретиків постмодернізму про те, що постмодернізм наявний у кожному культурному періоді і є комплексом антагоністських уявлень щодо панівної ідеології, то Н. Даєра можна назвати носієм постмодерністичних ідей. Його бачення світу базу-

[10] Lewis R. Review of the Last Testament of Oscar Wilde // The American Spectator.— 17. 03. 1984.— P. 40.

[11] Ackroyd P. The Last Testament of Oscar Wilde.— London, 1983.— P. 2.

ється на цілковитому запереченні раціоналізму XVIII ст. Ірраціоналізм Даєра протипоставлено у творі раціоналізмові та гуманістичним ідеалам К. Рена. Плануючи свої церкви, архітектор закладає в їх ансамбль, умовно кажучи, майбутні людські жертви. Він ніби передбачає або навіть планує вбивства, які станутьcя через два століття. Даєр і сам убиває тих, хто, як йому здається, здогадується про його сатанізм і може завадити будувати церкви.

Друга сюжетна лінія — про сучасного англійського детектива, якого автор назвав Хоксмуром. Він розслідує низку вбивств, географічно пов'язаних з церквами Даєра (насправді Хоксмура). Будучи переконаним раціоналістом, детектив урешті розуміє, що розкрити ці вбивства неможливо, в них криється таємниця, фізично втілена у фіґурі старця, що переслідує Хоксмура. П. Акройд витончено перетинає дві сюжетні лінії, які утворюють смисловий лабіринт. За У. Еко, постмодерністичним творам притаманний лабіринт-сітка, структура, яка принципово не має меж, її простір — це простір здогаду, це недобудований світ узагалі. Накладаючись, сюжетні лінії, характери утворюють інваріант історії життя людини — самотність як віддаленість від світу дорослих, фаустівські питання в юності, бажання зробити щось соціально значуще у зрілі роки, екзистенційні питання у старшому віці.

Цікава стилістика роману. Кожен з центральних персонажів розмовляє мовою свого століття, тому можна чітко виділити два оповідні пласти, два погляди на історію, два голоси — один з XVIII ст., і другий — голос XX ст. Зчеплення сюжетів подібне до того, яке бачимо у „Майстрі і Маргариті" М. Булгакова, коли останнє словосполучення у розділі повторюється рефреном на початку нового розділу і не лише зв'язує віддалені епохи, але й указує на їх невід'ємність.

Аналізуючи оповідну систему роману, можна стверджувати, що в ньому наявні декілька типів оповідачів. У кожній сюжетній лінії є два оповідача — один наділений авторським голосом, він промовляє з позиції всевидіння (але всевидіння, притаманного творам XIX ст.), використовується мовлення від 3-ї особи, другим оповідачем виступає персонаж роману. Мовлення Н. Даєра стилізоване під XVIII ст., але, з другого боку, саме він є носієм новітніх ідей зі сфери теорії літератури, філософії мови тощо. Подібне подвоєння знаходимо й у другій сюжетній лінії про детектива Хоксмура. Кожен з персонажів сам розказує про своє життя, що додає творові психологізму.

Важливою оповідною інстанцією вважають уявного читача, який у романі Акройда повинен добре сприймати і розуміти постмодерністичні ідеї. Готична й детективна лінії у творі слугують залученню читача іншого типу — споживача масової літератури. Хоча, на наш погляд, уявний споживач інтелектуальних детективів має відповідати високому теоретичному рівню твору.

У „Хоксмурі" лише частково збережено риси роману-біографії. Хоча маємо певну повноту відтворення історії митця XVIII ст., переважають у творі смислові нашарування світоглядних уявлень різних культурних періодів, літературні відголоси традицій готичного і детективного романів.

Оповідна техніка, основана на переплетінні сюжетів минулого і теперішнього, використана також у романі „Чаттертон". У його основу покладено історію трагічної загибелі вісімнадцятилітнього англійського поета

XVIII ст. Томаса Чаттертона. Дія розгортається відразу у трьох епохах, доля головного героя відгукується і у вікторіанську добу, і в наші дні. Автора цікавить, як і в романі про О. Вайльда, незбіжність онтологічної сутности митця і його місця та ролі в суспільстві.

В історії літератури доля Чаттертона добре відома: він був поетом-містифікатором, писав вірші староанглійською мовою, підробляючи навіть рукописи і переконуючи, що вони належать монахові XV ст. Роулі. А коли, приїхавши до Лондона, не здобув визнання і не зміг пристосуватися до столичного життя, випив отруєного вина. П. Акройд будує свій твір на припущенні, що смерть Чаттертона — це ще одна грандіозна містифікація.

Принцип припущення лежить в основі ще одного твору письменника. У романі „Мільтон в Америці" подано версію життя великого поета і політика XVII ст. Джона Мільтона після реставрації монархії в Англії навесні 1660 р. Акройд уявляє, що після смерти Кромвеля і повернення до Англії Карла II Мільтона могли переслідувати, і рятуючи своє життя, він, можливо, потрапив до Нового світу. Дію роману віднесено на три століття назад, але теми, які автор порушує у творі,— католицизм і пуританство, зіткнення цивілізацій,— мають відгук у сьогоденні.

Десятий роман Пітера Акройда „Повість про Платона" („The Plato Papers") — найкоротший (139 с., часто з напівпорожніми сторінками), але за широтою охоплення часового виміру, а також ідейного змісту, набагато місткіший у порівнянні з іншими. Дія твору відбувається 3700 року н. е. в Лондоні. Головний герой — Платон, дивакуватий лондонський оратор і „блазень", який досліджує минуле — епоху Крота, що збігається з Новим часом і закінчується XX ст. Основний зміст роману становлять його промови на лондонських площах, а також розмови на філософські теми. Сучасники Платона слухають і дивуються, як це їхні примітивні предки могли жити лише у трьох вимірах, вірити у наукове знання і розрізняти одне одного за статевою ознакою. Будучи серйозним істориком, Платон на основі нечисленних відомостей у поєднанні із суворою логікою реконструює минуле для того, щоб його не менш примітивні сучасники знали свої першоджерела і свою історію. Сумна доля чекає на філософа. Наполегливе бажання пізнати минуле відштовхує лондонців, його звинувачують у розтлінні дитячих душ (саме діти чутливо сприймають Платонові розповіді). І хоча вердиктом його виправдовують, філософ мусить покинути місто. Він вирушає на пошуки нових знань про людство доби Крота.

Як бачимо, у романі обіграно мотиви біографії та вчення давньогрецького філософа. Але на біографічний вимір, зменшений у даному разі до мінімуму, нашаровується утопічний. Лондон кінця IV тисячоліття являє собою „ідеальний поліс", зреалізовану з діалогів Платона утопію, яка ніби у дзеркалі відбиває початки утопічного мислення, що з'являються на зламі VI—III тисячоліть до н. е. Це світ, у якому перемогли ідеї, а матеріальні, культурні та всі інші цінності відкинуто. Тут не треба вчитися, займатися наукою, працювати. Тут не будують пам'ятників, тому що все минуще, тут живуть у духовному вимірі. У цю нову добу переможно сяє внутрішнє людське світло. Воно замінює Сонце і зорі. За чистотою ідей наглядають жерці, за єресь виганяють з міста.

Утім, як відомо, практичне втілення утопічних ідей у XX ст. довело їх цілковиту неспроможність сприяти встановленню „раю" на Землі,

досягненню усезагального добра. Тому XX ст.— це час антиутопій. Роман П. Акройда, що вийшов 1999 року, певним чином підсумовує цю довготривалу традицію англійської літератури. Письменник використовує ідеї як майстрів класичної утопії, так і найвідоміших антиутопістів XX ст., таких, як Г. Велс та О. Гакслі. Він розповідає про підземний світ, де люди живуть за стародавніми законами і моральними настановами. Акройдівський Платон знаходить туди прохід і, повернувшись, проповідує філософію давньогрецького Платона. Він говорить про два образи світу, про реальне та ідеальне. Оновлений Лондон майбутнього є ідеальним містом, заселеним Елоями (згадаймо „Машину часу" Г. Велса). Він зреалізована утопія, люди живуть у безпеці, легко і безтурботно. Напрошується питання, чи відповідає цей світ людській природі, чи можна уявити собі, що людство зупиниться у своєму розвитку, у пошуку, у прагненнях і досягне певної непохитної стабільности. Відповідь, звичайно, неґативна. Саме статичність утопічної ідеї засвідчує її нежиттєздатність.

З другого боку, реальний світ XX ст., виведений як світ антиутопічний, це світ андерграунду, світ велсівських Морлоків. На відміну від утопічної летарґії майбутнього, йому притаманний динамізм, але неґативної якости. Розвиток цивілізації протікає тут таким чином, що людська духовність не встигає за науковим, технічним і загалом інтелектуальним проґресом. І це робить останній абсурдним. „Хто зможе, наприклад, передати той відчай, викликаний культом павутинь і сітей (webs and nets) [...] Довірливі, подібно їхнім предкам, вони навіювали нове марновірство, марновірство проґресу, але в крайності свого стану не знали, куди він веде, якщо взагалі куди-небудь веде. Втім, ніщо не могло підготувти їх до жахіття кінця"[12],— каже герой Акройда.

Проводячи цю ідею, П. Акройд виступає послідовником найкращих антиутопістів XX ст., зокрема О. Гакслі. Засобами комічного письма він показує абсурдність певних парадигматичних уявлень та вірувань XX ст. Більш ніж півстоліття тому А. Камю у праці „Міф про Сізіфа" показав, як і наскільки абсурд пов'язаний з надлишком логіки. І П. Акройд наділяє свого Платона вищою мудрістю бачити за такими надлишками суть. Оратор, наприклад, прагнучи відтворити минуле, укладає термінологічний словник, у якому подає визначення основних явищ і понять XX ст.: „БМВ (GMT): ієрогліф, знайдений на декількох металевих уламках. Вважається пов'язаним з ритуалами, присвяченими богу механіки і обчислень [...] Ідеологія: процес створення ідей. Ця робота, як правило, проходила у тиші й на самоті, оскільки їх вичинювання потребувало особливої ретельности. Майбутніх майстрів часто обирали ще в дитинстві і навчали у спеціальних притулках або школах-психушках. Кожний, хто пройшов професійну підготовку „ідеалістів", як їх називали, був зобов'язаний витворити певну кількість ідей, які потім виставлялись або розігрувались перед публікою"[13].

Твердження божевільного історика доби Крота, хоча фактично хибні, водночас містять ту сутнісну частку, яка на символічному рівні відповідає за їх істинність. У стилі постмодерністичної гри автор обігрує значення і означення різних явищ.

---

[12] Ackroyd P. The Plato Papers.— London, 2000.— P. 49.

[13] Там само.— P. 15.

Фінал твору, зрештою, як і у всіх попередніх романах, відкритий. У ньому немає останньої авторської оцінки, і читач повинен самостійно визначити, що краще — вічний спокій або вічний сумнів. Загалом, „Повість про Платона" розсунула заявлені Акройдом часові ракурси: відтепер його герої, його Лондон існують в усіх трьох часових вимірах, майбутнє, як і минуле, перепитує теперішнє, за формулою Дж. Джойса „тут і тепер крізь майбутнє у минуле".

В одному з останніх інтерв'ю П. Акройд зауважив, що кожній країні притаманна своя власна уява та образність, і це важлива частина її культури. Цікаво, що особливості англійської уяви, з'ясування тем і моментів напруження, що наявні ще з англосаксонських часів і підтримуються донині, стали предметом нової розвідки письменника — „Джерела англійської уяви".

Зрозуміло, що це поняття, засадниче для естетики П. Акройда, впливає на його літературну творчість. Романи письменника, які є своєрідною реінтерпретацією життєвих і творчих біографій відомих англійців, побудовані на принципі недовіри до об'єктивних відомостей про кожного з них. Автором керує відчуття недостатности фактографічного матеріалу для розкриття істинної сутности кожної людини. Тому в творах завжди наявний момент припущення, фантазування, врахування можливих поворотів долі, перехресть, коли однолінійність життя — це лише обрана, часто несвідомо, часто під тиском обставин, можливість. Художня уява Акройда створює значно ширший простір, розкриває множинність вибору і тим сприяє кращому розумінню героя, того шляху, який йому випало пройти за життя.

Дія більшости романів П. Акройда відбувається у Лондоні. У них зображено різні періоди англійської історії та різні райони міста. Письменник у своїх книжках неоднаразово повторює, що минуле завжди присутнє у теперішньому, що лондонські вулиці, церкви, бруківки сповнені відлуння попередніх епох. Лондон — місто старовинне, його історія налічує не менш як два тисячоліття, і водночас молоде, воно постійно відкриває себе й оновлюється. Очевидно, Акройда більше цікавлять минуле, джерела сучасности, хоча його можна зарахувати до тих митців, чиє бачення світу базується на відчутті тісного зв'язку минулого і теперішнього, переживанні минулого як частки сучасности.

У своєму творенні лондонського тексту письменник продовжує традиції свого великого попередника Ч. Діккенса, який подав найбільш місткий образ англійської столиці вікторіанської доби. Проте можна зауважити, що завдання, які ставить П. Акройд, ширші. Він не лише розширює літературну географію Лондона, показуючи маловідомі куточки — Клеркенвіл, Лаймгаус, східну частину. Він створює його докладну історію. Сукупний образ Лондона набуває символічного виміру: це не просто столиця однієї з наймогутніших держав світу, це символ людського життя, злетів і падінь людського духу.

Не випадково одна з останніх його біографій — це біографія Лондона („Біографія Лондона", 2000). У ній автор синтезує свої творчі зусилля, спрямовує їх на дослідження коріння, сутности Лондона, його природи. Сімдесят дев'ять розділів „Біографії Лондона" присвячено історії та погоді, світу і темряві, злочинності та епідеміям, бунтам і пожежам, їжі, напоям і розвагам. Для відтворення своєрідности Лондона Акройд залучає не лише історичні джерела, але й літературні. Перед читачем постає Лон-

дон просвітників і романтиків, реалістів і модерністів. „Може, Лондон — це просто стан душі? Межі його усе більш розпливчасті, вдача — мінлива, чи не став він тепер сукупністю людських настанов і переваг? Упродовж його історії не раз говорили, що він містить у собі цілий світ або світи? Тепер його називають „ґлобальним містом“[14].

Напрошується ще одне порівняння — із Дубліном Джеймса Джойса. Грандіозність завдань ірландського письменника була закладена ним самим: „Якщо Дублін буде зруйновано до останнього камінчика, його можна буде відтворити за моїми книгами“. Без Джойсового максималізму, однак із великим захопленням, ніби за покликом, П. Акройд не перестає творити лондонський текст англійської літератури.

Романи П. Акройда можна назвати палімпсестними у сенсі, який С. Рушді подає у своєму романі „Сором“, коли пише: „Я також стою перед проблемою історії: що залишати, що викинути, як заховати те, чого пам'ять хоче позбутися, як собі зарадити з цією зміною“[15]. Палімпсестний метод дає змогу письменнику вибудовувати, так би мовити, альтернативні історії життя видатних, добре відомих і добре досліджених особистостей. І вони, ці життєписи, що анітрохи не схожі на традиційні біографії, дають можливість поглянути на їхніх героїв з такого кута зору, що принципово не може містити істини в останній інстанції, але водночас має у припущенні елемент вірогідности, створює певне поле уяви, можливостей, альтернативного вибору. Усе це додає важливого змісту, розкріпачуючи творчу уяву читача в осягненні ширшого змісту людського життя у всіх його можливих зв'язках і виявах.

Життя кожної людини, як і кожної події, епохи, відкрите для безлічі можливих інтерпретацій. Отож, письменник, який передає у своїх творах цю особливість постмодерного світовідчуття, чутливість і відкритість нового типу, закладає певні параметри біографічного жанру, в якому усвідомлено зростає частка довільности.

Ol'ha BANDROVS'KA

## BIOGRAPHICAL GENRE TRANSFORMATIONS IN THE WORKS OF PETER ACKROYD

The article provides a brief overview of a literary career of Peter Ackroyd, a well-known contemporary writer. His literary biographies and biographical novels are analysed in the context of post-modernist writing. The main interest of the research is to provide a new vision of such key personalities as Oscar Wilde, Thomas Chatterton, and John Milton. P. Ackroyd's novels are often based on the „What if?" speculation. The analysis reveals that the writer chooses the characters to demonstrate how they disappear in their own texts and ideas which are to preserve them in their turn. Moreover, it is stated that the space of knowledge allows the writer to expand our knowledge of the human essence and the manifold opportunities the human fate keeps in stock. The peculiarities of P. Ackroyd's style are the refusal to distinguish between the past and the future, the absence of the line of demarcation between the historical and the imaginary material, the use of principles of intertextuality, imitation, quoting as well as pastiche and multiplicity of narrative voices.

---

[14] Акройд П. Биография Лондона. Фрагменты книги // Иностранная литература.— 2002.— № 10.— С. 70.

[15] Брук-Ровз К. Палімпсестна історія.— С. 702.

*Тимофій ГАВРИЛІВ*

# НОВІ ОПОВІДАННЯ ТОМАСА БЕРНГАРДА: ПРОДОВЖЕННЯ РОЗМОВИ, ЩО НЕ ВІДБУЛАСЯ

Австрійський національний письменник (Heimatdichter)[1], шаленець від літератури[2], похмурий поет і гіркий пророк, невтомний оспівувач недуги і розкладу, занепаду і загибелі[3], майстер на манівцях[4], поет смерти, програмний аутсайдер[5], невиліковний жахітник, неприторенець[6], упертий самітник, веселий трагік, макабричний гуморист, усміхнений бунтівник[7], вовк-одинак[8], консервативний анархіст[9], харизматик[10], майстер перебільшення[11], фанатик істини[12], націонал-нігіліст[13], автор для германістів[14] — це лише частина спроб літературознавчої й літературно-критичної „приватизації" Томаса Бернгарда (1931—1989), який разом з Петером Гандке і Інґеборґ Бахман належить до найвідоміших австрійських письменників другої половини XX ст.

Спроби „приватизувати" Бернгарда свідчать про підміну у зв'язку з труднощами опрацювання текстів і безпорадністю, з якої починалося знайомство з його творчістю як у самій Австрії, так і в інших країнах. Рецепцію ускладнювала неможливість розокремити два дискурси — дис-

---

[1] Reich-Ranicki M. Thomas Bernhard.— Zürich, 1990.— S. 14.
[2] Там само.— S. 24.
[3] Там само.— S. 45.
[4] Herbert Eisenreich, zit. n. Marcel Reich-Ranicki...— S. 23.
[5] Там само.— S. 61.
[6] Там само.— S. 71.
[7] Там само.— S. 72.
[8] Chantal Noëtzel-Aubry, zit. n. Claude Porcell. Die Verklärung des heiligen Bernhard // Bayer W. (Hg.). Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa.— Wien; Köln; Weimar, 1995.— S. 241.
[9] Fialik M. Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staatstheater.— Wien, 1991.
[10] Fialik M. Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst.— Wien, 1992.
[11] Schmidt-Dengler W. Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard.— Wien, 1989.
[12] André Heller, zit. n. Jens Dittmar. Thomas Bernhard. Werkgeschichte.— Frankfurt am Main, 1990.— S. 336.
[13] Andreev A. Ein Nationalnihilist. Bernhard in Bulgarien // Bayer W. Kontinent Bernhard...— S. 478.
[14] Tvrdík M. Ein Autor für Germanisten. Bernhard in Tschechien // Там само.— S. 445.

курс текстів і дискурс публічности письменника. Простежуємо ізоморфію обох дискурсів, через яку виникає відчуття легкої взамозамінности художніх творів письменника і його інтерв'ю, промов, відкритих листів у засоби масової інформації. Один дискурс впливав на інший, викликаючи неабиякий суспільний резонанс, так що на прикладі Бернгарда маємо таку активну взаємодію тексту і функції в сенсі Юрія Лотмана[15], на яку не спромігся навіть Петер Гандке, enfant terrible австрійської літератури, який розпочав свою кар'єру літературним скандалом на Прінстонській зустрічі „групи-47", а в середині дев'яностих у піку медійній одностайності нашумів сербськими нотатками.

Поглянувши на діаграми публічности Томаса Бернгарда, складені Ренатою Герлецедер, Фрітцом Мюльбеком і Андреасом Новаком, ми побачимо високий індекс згадуваности письменника в засобах масової інформації. Вибірка з австрійської преси, яка налічує дев'ять позицій, фіксує 2257 публікацій за час з 1963 по серпень 1992 р., а загалом автори виявили тільки в німецькомовній пресі 7882 публікації (рецензії, критика на вистави, анонси, інтерв'ю тощо). Пік медійної присутности Бернгарда припадає на 1988—1990-ті рр., тобто в час напередодні і після появи останньої і найбільш контроверсійної п'єси „Площа героїв", прем'єра якої відбулася за лічені місяці до смерти письменника. Ці самі емпіричні студії показують, що в серпні—грудні 1988 року тільки в бульварній „Neue Kronen Zeitung" з'явилося понад двадцять п'ять публікацій у зв'язку з „Площею героїв". Найбільша медійна присутність Бернгарда — у ліберально-консервативній „Die Presse"[16].

Луїджі Реїтані повідомляє про сум'яття, яке викликала поява італійського Бернгарда в шістдесятих-сімдесятих роках, зруйнувавши кліше „новореалістичних" італійських аспірацій щодо німецькомовних літератур, що виникли під впливом рецепції Гайнріха Белля, Ґюнтера Ґрасса, Мартіна Вальзера[17]. Намагання вбудувати тексти Бернгарда в чинні дискурси започаткували традицію неадекватного сприйняття. Якщо в Італії Бернгарда поквапилися зарахувати до неоаванґарду[18], то в Іспанії його досі вважають реалістом[19]. Неадекватному сприйняттю посприяли також слабкі переклади[20]. Один з найавторитетніших дослідників творчости Бернгарда Венделін Шмідт-Денґлер пише про неможливість наукового охоплення письменника („Die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft")[21].

---

[15] Лотман Ю. М. Текст и функция // Лотман Ю. М. Семиосфера.— Санкт-Петербург, 2001.— С. 434.

[16] Hörlezeder R., Mühlbek F., Nowak A. Die Erregungskurven. Eine empirische Untersuchung zur Resonanz Bernhards in deutschsprachigen Printmedien 1963 bis 1992 // Bayer W. Kontinent Bernhard...— S. 232—233.

[17] Reitani L. Wenn die Metaphysik zur Politik wird. Zur Bernhard-Rezeption in Italien // Там само.— S. 303.

[18] Там само.

[19] Fortea C. Der beste Schriftsteller des spanischen Realismus. Thomas Bernhard in Spanien // Там само.— S. 319.

[20] Couling D. Champagner mit einer Prise Strychnin. Bernhards Theaterstücke in England // Там само.— S. 423.

[21] Schmidt-Dengler W. Die Tragödien sind die Komödien oder Die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft // Там само.— S. 15.

Головною причиною плутанини і скандальної постави був, безперечно, сам Томас Бернгард і його тексти, в яких чітко простежуємо інтенцію руйнування стереотипів, у тому числі стереотипів у культурі й науці (насамперед науці про літературу), а також інтенцію вислизання з пастки *істинности мовленого*, що помилково сприймалося за непослідовність поглядів. Подавши одне твердження, протагоніст заперечує його якщо не відразу, то в іншому пасажі того самого тексту або принаймні інший протагоніст в іншому тексті. З дискурсивно насичених текстів письменника годі вивести одну релевантну теорію.

Увідноснюючи, Бернгард не увідноснює *все*. Релятивізм Бернгарда запобігає надмірному вшануванню, перетворенню фраґмента мовлення на абсолютну істину, що, зрештою, тавтологія. Істина, за Бернгардом, ситуативна, завжди конкретна й індивідуальна, *істина приватна*, і тільки у своїй приватності може претендувати на тотальність, ірелевантну для інших. Істина істинна тільки в *цьому* контексті, в *цих* обставинах, у *цей* момент мовлення, вона вислизає з метаморфози тоталітаризму. Водночас питання залишається в*ідкритим: де межа між істиною приватною й істиною приватизованою?* Важко сказати, наскільки прикликання „тотальности" й „абсолюту" має їх дезавуювати, а наскільки утвердити як щось потайки жадане.

Ілокутивна амбівалентність — принцип конструювання Бернгардового мовлення. Якщо, наприклад, Гандке деконструює, а потім реконструює, то Бернгард — деструктивіст, а його мовлення — деструктивне мовлення. Бернгард складний не тому, що його синтаксис визначають багатоповерхові конструкції, оперті на повторюваність і варіативність, а власне через деструктивність мовлення par excellence. (Про деструктивність Бернгарда в порівнянні з редуктивністю Яндля і реставративністю Гандке писав В. Шмідт-Денґлер.)[22]

Розв'язки конфлікту приватности і тоталітаризму Бернгард шукає у тотальній приватності — винаході, який веде протагоністів у нікуди, а самого Бернгарда — до суперечливої, але безумовної відомости з такими „зрілими" текстами, як п'єси „Іммануїл Кант", „Перед відставкою", „Площа героїв" чи „романи" „Вигасання" і „Старі майстри".

Разом з тим „на початку творчости Бернгард відзначався винятковою, мало не нечуваною ориґінальністю"[23]. Віршів це анітрохи не стосується, однак стосується Бернгардової художньої прози, насамперед роману „Мороз" („Frost"), який написаний 1962 р. та виданий 1963 р. і для якого автор запозичив назву від збірки віршів, що з'явилася попереднього, 1961 р.

Через рік після появи роману „Мороз" з'явилося оповідання „Амрас" („Amras"), яке Бернгард ціле життя вважав найкращою своєю книжкою[24]. На марґінесах бернгардознавства перебувають дванадцять оповідань, що припадають на шістдесяті роки і належать, на противагу до більших за обсягом „Амрас", „Так", „Унґенах", „Ходіння", „Вздовж берега", до корот-

---

[22] Schmidt-Dengler W. Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke — Destruktion, Reduktion, Restauration // Schmidt-Dengler W. Der Übertreibungskünstler...— S. 64—86.

[23] Zatonsky D. Der sowjetische Bernhard oder die Macht der Tradition. Zur Rezeption in Rußland und in der Ukraine // Bayer W. Kontinent Bernhard...— S. 466—467.

[24] Höller H. Thomas Bernhard.— Reinbek bei Hamburg, 1993.— S. 147.

ших оповідань (Erzählung). (Німецька мова не має відповідника до терміна „повість", який українське літературознавство запозичило з російського і згідно з яким окремі „великі" оповідання і деякі „романи" письменника можна назвати повістями; для певних типів малої прози в німецькій мові — за аналогією з англійськими „short story" і „shortest story" — уживаються терміни „Kurzgeschichte" і „Kürzestgeschichte". Є в Бернгарда і зразки такої, найкоротшої прози, а саме збірка „Імітатор голосів".)

До деяких з числа дванадцяти „коротших" оповідань ми спробували наблизитися раніше[25]. „Малі епічні форми"[26] шістдесятих років цікаві як самі по собі (самодостатні тексти), так і в контексті всієї, особливо романної творчости письменника.

Розглянемо чотири „нові" оповідання: „Там, де деревам край" („An der Baumgrenze"), „Мідленд у Стільфсі" („Midland in Stilfs"), „Дощовик" („Der Wetterfleck"), „На Ортлері. Повідомлення з Ґомаґоі" („Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi").

Оповідання „Мідленд у Стільфсі" вперше надруковане 1969 р.— в німецькому літературному часописі „Akzente" і в зальцбурзькому збірнику „Просто жах. Моторошні оповідки" („Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten"), що його уклав Петер Гандке. Воно дало назву книжці оповідань Томаса Бернгарда, яка з'явилася 1971 р. і до якої ввійшли також тексти „Дощовик" і „На Ортлері". Оповідання „Там, де деревам край" з'явилося 1967 р. і публікувалося в альманасі „Jahresring" за 1967—1968 рр.

Ці чотири оповідання Бернгарда, як і попередні, сюжетні. Сюжет можна реконструювати, і ми дістанемо конвенційний наратив.

"Там, де деревам край":

Одного пізнього вечора в гірському заїзді з'явилися дівчина і юнак і винайняли кімнату. Замовили вечерю. Змерзлі, вони гріються коло печі. Перемовляються з господинею. Спілкуються. Вечеряють. Розмова триває. Коли господиня спитала, о котрій розбудити, юнак відповів „о восьмій", залишаючи на столі чайові. Пішли до себе нагору. Наступного ранку о домовленій годині господиня постукала у двері, проте ніхто не відчинив і не відгукнувся. Після марних стуків двері ополудні виламали. Дівчина лежала впоперек ліжка, на підлозі були розкидані медикаменти. Юнака немає. Прибулому лікареві не залишалося нічого іншого, як констатувати смерть дівчини. Господиня заїзду воліла якнайскоріше спекатися мерця з хати. Труп перевезли в морґ. За кілька днів приїхали розшукані батьки дівчини. З'ясувалося, що вони також юнакові батьки. Юнак і дівчина — брат і сестра. Через кільканадцять днів на березі Мюльбаху лісоруби знайшли задеревіле тіло юнака.

Історія закінчується, що характерно для текстів Бернгарда, без жодних коментарів навздогін розв'язці. Така її „об'єктивна" канва. Історія має початок і кінцівку, точніше — певну точку відліку, від якої тягнеться сюжетна лінія, яка, однак, не прямує у нескінченність, а невдовзі і раптово,

---

[25] Гаврилів Т. Оповідання Томаса Бернгарда: розмова, що не відбулася // Вікно в світ.— 2000.— № 2.— С. 114—124.

[26] Eybl F. M. Thomas Bernhards „Stimmenimitator" als Resonanz eigener und fremder Rede // Bayer W. Kontinent Bernhard...— S. 33.

проте не так уже несподівано обривається. Це могла б бути непогана інтродукція до серйозного детективу або містечкового роману. Саме цей перший рівень прочитання тексту винен у тому, що Бернгарда зараховують до „локальних поетів", до — даруйте термінологічну інтерференцію — „хуторянських письменників", „письменників рідного краю". Подібних історій австрійська література „рідного краю" знає безліч. Зараховують, мабуть, небезпідставно, але, як побачимо, невиправдано однобоко і спрощено — настільки спрощено, наскільки ми щойно спростили історію — до кістяка.

Проте де м'язи, щоб його рухати? Наступний пласт передбачає насамперед згадку про оповідача, якому ми завдячуємо історію. Він не збігається з автором. Оповідь ведеться від першої особи. Цей другий пласт розгортає перед нами іншу сюжетну лінію:

Оповідач сидить у заїзді і спостерігає за прибульцями. Оповідач саме почав писати лист до своєї нареченої. Оповідачеві приємно нарешті побачити нові обличчя в цій місцині о цій порі року. Вже пізно, й оповідач збирається піднятися до себе, але ніяк не наважиться підвестися. Він ще в корчмі, коли дівчина і юнак йдуть. „У Вас не викликають вони підозри?" — питає оповідач, і господиня відказує: „Авжеж". Оповідач відбивається від сексуальних домагань господині. Наступного ранку оповідач прокидається бадьорішим, як звичайно, хоча спав якихось чотири години. Від господині оповідач довідується, що юнак уже кудись побіг. Оповідач йде на службу і, повернувшись, чує, що господиня вже годинами стукає і не може достукатися у двері до дівчини. Ключа немає, і оповідач висаджує двері. Що він побачив і чим закінчується історія, ми знаємо з першої сюжетної лінії.

Функція оповідача не обмежується переказом першої сюжетної лінії. Оповідач у перебігу оповіді дає додаткову інформацію. Його *достовірна інформація* — і тут ми забіжимо вперед: оповідач працює в жандармерії — дає змогу істотно розширити першу сюжетну лінію, вдихнувши в неї *дискурсивне життя* подоланням одновимірности. Які важливі для першої лінії *факти* повідомляє оповідач?

Насамперед це *факти часового плану*: дівчина і юнак прибувають у заїзд пізно ввечері, одинадцятого числа. Об одинадцятій годині оповідач хоче йти спати, однак не йде. Дівчина і юнак ще вечеряють. О пів на дванадцяту йдуть геть. Оповідач встає о шостій ранку. Від господині довідується, що юнак ще о четвертій кудись побіг, „без пальта на такий мороз". Першу половину дня оповідач проводить на службі, повертається пополудні: господиня годинами стукає до дівчини, проте та не відгукується. Два дні минає, доки приїхали батьки. Двадцять восьмого лісоруби знайшли над річкою мертвого юнака. Це не всі факти. Є ще один: у знайденому в пальті юнака паспорті дата народження: 27. 1. 1939. (Очевидно, що вік юнака ми, читачі, міряємо часом написання/появи твору, якщо нічого іншого не обумовлено в тексті; тож у цьому разі його вік — років тридцять.)

Далі подано *факти просторового плану:* містечко Мюльбах, у якому відбувається подія, лежить на висоті не понад тисячу метрів, як каже донька господарів, а на висоті дев'ятсот вісімдесят метрів, як не каже оповідач. Зацитуємо цей епізод повністю:

„Die Wirtstochter gab an, daß wir uns über tausend Meter hoch befänden, das ist unwahr, ich sagte aber nicht „neunhundertachtzig", ich sagte *nichts*, weil ich in der Beobachtung der beiden nicht gestört sein wollte"[27].

„Донька господаря повідомила, буцімто, ми перебуваємо на висоті понад тисячу метрів, це неправда, однак я не сказав „дев'ятсот вісімдесят", я не сказав *нічого*, щоб мені не завадили спостерігати за прибульцями".

Нашої уваги вартий також, умовно кажучи, *факт кліматичного плану*, до якого належить холод і мороз мінус двадцять один градус. Узимку, каже оповідач, у таких містечках загострюється проблема тепла.

І, нарешті, *факти приватного плану*. Їм притаманний виразно фраґментарний характер, для якого є достатня технічна мотивація: йдеться про уривки розмови дівчини і юнака, яку вихопило уважне, щоб не сказати натреноване, вухо оповідача.

Фраґмент$_1$,

у якому згадується заможне господарство юнакового батька йословлюється конфлікт поколінь: син відкидає погляди батька, батько — погляди сина.

Фраґмент$_2$,

у якому все, що каже юнак, зводиться до погроз без конкретизації адресата і з якого вслід за оповідачем довідуємося, що дівчині двадцять один рік (факт, який ми відсилаємо до *фактів часового плану*), вона закинула навчання (юриспруденцію — після взятого в дужки слова „юриспруденція" оповідач ставить знак оклику, і таких оцінковостей у тексті більше); час від часу дівчина відчуває безвихідь, у якій перебуває, і тоді поринає у наукові студії; він зіпсувся, закидає вона юнакові, помічаючи за ним щоразу більше „прикладної брутальности"; юнак їй дедалі дужче нагадує батька, і це її жахає; б'є братів і кузенів, не знає милосердя; їй подобається його нова сорочка; вона пригадує, як вони ходили через густий ліс до школи і боялися, а одного разу знайшли закривавлений і об'їджений лисицями труп в'язня-втікача; вони говорять про передчасні пологи і грошовий переказ.

Як і в інших книжках Бернгарда, у цьому оповіданні є затягнені курсивом ключові слова (nichts, alles, [in Ordnung] sei, Frühgeburt, Gesetzesbruch, auf Grund von was, [erst] nach [dem Verschwinden]) і маркери оцінки, які просочуються крізь стиль „об'єктивного повідомлення". Ці маркери варто поділити на чотири групи: 1) важливі для *історії дівчини і юнака* (Frühgeburt, Gesetzesbruch), 2) важливі для *стосунків оповідача і молодої пари* (nichts, auf Grund von was), 3) важливі для *історії оповідача*, якщо така є (alles, [in Ordnung] sei) і 4) важливі для об'єктивізації подій, пов'язаних з історією дівчини і юнака ([erst] nach [dem Verschwinden]).

Володіючи додатковими фактами, можемо відтворити історію дівчини і юнака настільки повно, наскільки це дозволяє текст:

Одинадцятого числа зимового місяця пізнього вечора в заїзді містечка Мюльбах, що лежить на річці Мюльбах на висоті дев'ятсот вісімдесят

[27] Bernhard T. An der Baumgrenze // Bernhard T. Erzählungen.— Frankfurt am Main, 1988.— S. 102.

метрів, з'явилися брат і сестра і винайняли кімнату, щоб переночувати. Прибульці не мають речей. Замовили вечерю. Змерзлі, вони гріються коло печі. Перемовляються з господинею. Спілкуються. Йдеться про напружені стосунки юнака і його батька. Вечеряють. Розмова триває. У словах юнака чути погрози. Сестра закидає братові жорстокість і бездушність, вони говорять про передчасні пологи і грошовий переказ. Коли господиня спитала, о котрій розбудити, юнак відповів „о восьмій“, залишаючи на столі чайові. О пів на дванадцяту вони пішли до себе нагору. О четвертій ранку розхристаний юнак вибіг із заїзду. Наступного ранку о домовленій годині господиня постукала у двері, проте дівчина не відчинила і не відгукнулася. Після марних стуків двері ополудні виламали. Дівчина лежала впоперек ліжка, на підлозі були розкидані медикаменти. Прибулому лікареві не залишалося нічого іншого, як констатувати смерть дівчини. Господиня заїзду воліла якнайскоріше спекатися мерця з хати. Труп перевезли в морґ. За кілька днів приїхали розшукані батьки дівчини. З'ясувалося, що вони також юнакові батьки. Юнак і дівчина — брат і сестра. Через сімнадцять днів на березі Мюльбаху лісоруби знайшли задеревіле тіло юнака.

Ми тільки доповнили першу сюжетну лінію, і тепер вона нагадує протокол або хроніку подій назагал безподієвого містечка Мюльбах. Можна, безперечно, увиразнити ще один-другий нюанс. Усе інше вже буде конструюванням нашого метатексту на основі тексту. Осенсовлюючи окремі ланки подієвого ланцюжка своїми припущеннями, ми дамо власне прочитання художнього тексту.

Друга сюжетна лінія — це оповідач, який оповідає факти і висловлює скупі міркування-коментарі до фактів. Перш ніж перейти до неї, погляньмо на оповідача в його, сказати б, стосунковості до прибульців. Оповідач виступає в ролі стороннього спостерігача, який не втручається у перебіг подій. Між ним і молодою парою тільки раз відбувся короткий, проте значущий акт нонвербальної комунікації:

> „Sie hatten mich bei ihrem Eintreten in das Gastzimmer zuerst nicht bemerkt, waren dann, wie ich sah, über mich erschrocken, nickten mir zu, schauten aber nicht mehr zu mir herüber“[28].

> „Ввійшовши, вони мене спершу не помітили, однак зауваживши, побачив я, злякалися, мовчки привіталися, відтак перестали звертати на мене увагу“.

Оповідач оповідає чиюсь історію? Авжеж, проте цим оповідання не вичерпується. Оповідач оповідає також свою історію, і це те „паралельне ведення“, яке вже сіє сумнів у „локальності“ Бернгарда-письменника (яку не слід плутати з локальністю як просторовим параметром художніх текстів). Оповідачева *приватна* історія зав'язана на листі до нареченої, і так, як оповідачеві спостереження дають можливість реконструювати (до певної межі, обумовленої межами тексту і задуму) історію дівчини і юнака, лист, який пише і ніяк не напише оповідач, дає змогу реконструювати його власну історію:

Оповідач — жандарм, якого щойно перевели на службу у далеке гірське містечко Мюльбах, у якому він, шукаючи помешкання, попервах ви-

---

[28] Bernhard T. An der Baumgrenze.— S. 102.

наймає кімнату в заїзді. Тут він просиджує вечір і пише, точніше, намагається написати листа до нареченої. Тут він спостерігає за молодими прибульцями. Жандарм закликає наречену потерпіти і залишатися разом з батьками, доки йому не вдасться знайти дві кімнати. Було б зле одружуватися наприкінці року, краще почекати до весни, коли народиться дитина. В останньому листі наречена писала, що боїться їхати в Мюльбах і нарікає на батьківське нерозуміння. Боятися нічого, втішає жандарм її і себе, силкуючись знайти ілюзорні переваги свого нового призначення. З одного боку, Мюльбах — ведмежий закуток, „кара, смертна кара“, з другого — подалі від інспектора — більше самостійности. Про цей, другий бік він пише нареченій, думаючи насправді весь час про той, перший бік:

> „Innerhalb der Gendarmerie werden sie alle nach Gutdünken des Bezirksinspektors versetzt. Zuerst habe ich geglaubt, die Versetzung nach Mühlbach sei für mich und für uns beide vor allem eine Katastrophe, jetzt nicht mehr. Der Posten hat Vorteile. Der Inspektor und ich sind ganz selbständig“, schrieb ich und dachte: eine Todesstrafe und was zu tun sei, um eines Tages wieder aus Mühlbach hinaus- und in das Tal und also zu den Menschen, in die Zivilisation hinunterzukommen“[29].

> „У жандармерії всіх переводять, як забагнеться інспекторові. Спочатку мені здалося, що переведення в Мюльбах — катастрофа для мене і для нас обох, тепер я так не вважаю. Нове призначення має свої переваги. Інспектор сам по собі, і я сам по собі“,— писав я, думаючи, що це таки смертна кара і треба вибратися колись геть з цього Мюльбаха, в долину, до людей, до цивілізації“.

Оповідач так і не напише кресленого і переписуваного листа. У дискурсі оповідання у цьому, зрештою, немає потреби, бо він сказав нам усе, що мав сказати про приватну історію оповідача, а нащо казати більше, ніж потрібно? З його допомогою паралель доведено до потрібної точки, де обривається приватна історія брата і сестри, і якби можна було повести другу лінію далі, то вона була б, може, також цікавою, однак перестала б бути паралеллю. Паралель можлива тільки до чогось. Паралель стосункова.

Стосунковість паралелі в оповіданні Томаса Бернгарда „Там, де деревам край“ покликана знову продемонструвати неперехрещуваність людських доль. Вони розгортаються паралельно, можуть нагадувати і нагадують одна одну, однак ніколи не виявляють інтерактивности, ніколи не вступають у розмову. Нитки і вузли, що тримають Бернгардові, часто фраґментарні історії, важливі, але ще важливіші порожнини між ними, те, що не сказано — не сказано одним протагоністом іншому. Розмова, як і завше, не відбувається: холод, безвихідь, самотність. Оповідач хоче вступити в розмову, однак не каже нічого (курсивне „nichts“), хоче втрутитися в події, однак не втручається, бо — міркує — з якої такої речі (курсивне „auf Grund von was“).

„Там, де деревам край“ розповідає про неможливість любови, і тут ми віддаємо належне автору: *неможливість любови у рамкових умовах достовірного повідомлення.*

---

[29] Bernhard T. An der Baumgrenze.— S. 103.

Схожі розмови, що не відбулися, маємо і в інших трьох оповіданнях письменника. В оповіданні „Мідленд у Стільфсі" дія переміщена на кінець зими, ближче до початку весни, на яку покладає надії оповідач попередньої історії. Тут ми також маємо життя поруч, виділене курсивом:

„Er habe sich, solange seine Schwester, so drückte er sich aus, neben ihm gelebt hat, wenig, ja gar nicht um sie gekümmert"[30].

„Доки сестра, як він висловився, жила поруч, він анітрохи про неї не турбувався".

Маємо також і топос безнадії — Стільфс, де стаються самогубства і не спадає на думку нічого іншого, як пустити півня. Це вже навіть не межова ситуація, а життя поза межею, поза нормою, поза нормальністю:

„Wäre er nicht in Stilfs, er säße schon die längste Zeit unter Häftlingen oder Irren"[31].

„Був би він не у Стільфсі, він би вже давно сидів між в'язнями або божевільними".

Стільфс — синонім Мюльбаха. Це топоси поза цивілізацією, винесені за акціональну рамку „нормального життя", яке асоціюється з „життям внизу" (пригадаймо санаторії в новелах і романі „Чарівна гора" Томаса Манна і романах Еріха Марії Ремарка). Перетнувши лінію цивілізаційного зламу, протагоністи опиняються у топосах безнадії.

В оповіданні „Der Wetterfeck" адвоката анітрохи не розчулює історія клієнта, з яким він, виявляється, двадцять років жив поруч, ходив однією вулицею, однак не зауважував. Його цікавить не родинна історія, а дощовик, який своєю функційністю більше нагадує „Портрет" Миколи Гоголя і менше „Шаґреневу шкіру" Оноре де Бальзака. В повідомленні „На Ортлері" протагоністи прокладають нелегкий шлях до покинутої альпійської хатини батьків, проте знаходять лише купу розкиданого каміння.

В усіх цих гірських топосах безнадії розгортається одна історія — про неможливість розмови в її якнайширшому трактуванні, про розрив між поколіннями і в межах одного покоління, про абсурдність, що з'являється там, де життя прагнуть осягнути „науковим методом", де панує механістично-фактологічний підхід, за яким ховаються людські трагедії, сімейні драми, зруйновані родинні гнізда, неподолане минуле, історії самотности і безнадії.

Це все так, але це не все. Не був би Бернгард австрійцем (традиція мовного критицизму й особливого акценту на роль мови в мовленні) і таким важливим письменником, якби все вичерпувалося сюжетністю оповідань. Бернгардові важливе саме мовлення. Мовлення тче павутину, яка завуальовує екзистенційне провалля і в яку ми, мовці, потрапляємо, щоб безнадійно борсатися. Оце, каже Бернгард, і є сенсом нашого існування. В очах і в долі Бернгарда мовлення — виправдання й утвердження екзистенції.

---

[30] Bernhard T. Midland in Stilfs // Bernhard T. Erzählungen.— S. 121.
[31] Там само.— S. 127.

У контексті Бернгардових „великих прозових форм“ оповідання шістдесятих років — наче маленькі репетиції письма і тем. На марґінесі бернгардознавства вони залишаються з єдиної причини: текст і функція, вправно підживлювані появою письменника на публіці, у шістдесяті роки ще не сягли тієї активної взаємодії, коли публічність письменника витягує його тексти на світло критичних і літературознавчих прожекторів.

Tymofiy HAVRYLIV

**NEW STORIES BY THOMAS BERNHARD: CONTINUATION OF THE CONVERSATION WHICH WASN'T HELD**

The article studies the short stories of the 1960s which remain in the focus of Bernhard studies. The deconstruction of the narrative and the reconstruction of the plot lines in the story „At the End of the Trees“ aim to show the complexity of Bernhard's „small prose“. The stories touch upon the topics, further developed and manifested in his „major prose“ and present the peculiarities of the author's style. They can be traced, however, in the early novel „Frost“.

*Ярема КРАВЕЦЬ*

# СОНЕТ ШАРЛЯ БОДЛЕРА „АЛЬБАТРОС“ В УКРАЇНСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ
## (Порівняльна студія)

Charles Baudelaire. L'Albatros

*Souvent, pour s'amuser,* ***les hommes d'équipage***
***Prennent des albatros,*** *vastes oiseaux des mers,*
***Qui suivent,*** *indolents compagnons de voyage,*
***Le navire glissant sur les gouffres amers.***

***A peine les ont-ils déposés sur les planches,***
***Que ces rois de l'azur,*** *maladroits et honteux,*
***Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches***
*Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!*
*Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!*
*L'un agace son bec avec un brûle-gueule,*
*L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!*

***Le Poète est semlable au prince des nuées***
***Qui hante la tempête et se rit de l'archer;***
*Exilé sur le sol au milieu des huées,*
*Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

(Les Fleurs du Mal, 1861)

Словникова довідка: „Альбатрос — великий морський водоплавний птах із довгими вузькими крилами і видовженим дзьобом“ (Словник української мови, т. 1, с. 36).

Для наукового збірника тез, що друкувався з нагоди 100-річчя романістики у Львівському національному університеті імені Івана Франка, автор цієї студії запропонував невелику статтю „Вірш Ш. Бодлера „Альбатрос“ у перекладі Євгена Маланюка (порівняльне дослідження)“[1], в яко-

---

[1] Див.: Романістичні дослідження: сучасний стан і перспективи (до 100-річчя романістики у Львівському університеті). 25—27 листопада 1997 року / НАН України. Інститут мовознавства ім. О. Потебні, ЛДУ.— Львів, 1997.— С. 71—74.

му ця українська інтерпретація твору французького поета подавалася в контексті інших чотирьох прочитань французького хрестоматійного вірша. У нашому матеріалі йшлося про історію написання вірша, окремі його структурні та лексико-семантичні особливості, а також про деякі принципи, за якими аналіз українських перекладів твору видається повним і суттєвим.

Неординарність цього вірша Шарля Бодлера, щаслива перекладницька доля в українській літературі (на нинішній день маємо аж сім його українських прочитань), а крім того, різноманітні цікаві моменти, пов'язані з особою одного з корифеїв французької поезії, зумовлюють потребу в докладнішій порівняльній студії українських інтерпретацій „Альбатроса“.

Розпочинаючи статтю „Український переклад Вергарна“, що друкувалася у травневому номері журналу „Критика“ за 1928 рік, її автор Освальд Бурґгардт писав: „Навряд чи потрібно повторювати труїзм, що переклад віршований річ цілком відмінна від перекладу твору, писаного мовою невіршованою: розмір, рима, строфа, алітерація та закони евфонії — от ті вузькі рямці, куди треба перекладачеві втиснути текст оригіналу. Розуміється, вимагати тут буквальної точности — абсурд; вимагати її може тільки людина, цілком незнайома з технікою віршованого перекладу“[2].

Аналізуючи поеми Е. Вергарна „Дзвонар“, „Жінка в чорному“, „Душа міста“, критик подавав п'ятнадцять різних категорій відхилень від тексту і порушень ориґіналу, серед яких *руйнація метафори, заміна образу ориґіналу на інші, знищення динаміки образу, знищення кольорових контрастів та епітетів, що визначають колір, відмова від одного з парних образів, асоціативна інерція деяких образів ориґіналу, невірний образ, прозаїзми та вислови канцелярського стилю, неуявні образи, скалічений текст, тавтологія, порушення семантичного характеру* (береться не те значення із семантичного ряду, яке воно має у даному контексті), *плутанина у вживанні того чи іншого омоніма, а також порушення логічної послідовности думок.*

А ще є, нагадував автор статті, звукова сторона, повтори, анафори, епіфори, аномінація, алітерація і т. ін.

Вірш „Альбатрос“, певно, найбільш особистий вірш Шарля Бодлера; поет не раз відчував себе таким птахом, що ширяє у високостях, а часто і „князем висот“. Критика говорить про реалізм, з яким Ш. Бодлер творив, скажімо, образ ще одного птаха — лебедя: птах човгав по бруківці лапчастими ногами і волочив своє оперіння по горбистій землі, жадібно витягаючи голову до „глузливого і жорстокоблакитного неба“ („**vers le ciel ironique et cruellement bleu**“). Це постійний мотив Бодлерових романтичних настроїв того часу, коли нудьга, відчуття безвиході, те, що ми стосовно Бодлерової творчости називаємо „spleen“, ще не увійшло в його поезію. Цей романтичний індивідуалізм поета згодом перетворився на глибокий песимізм, зневагу до людського роду. В очах Ш. Бодлера сучасне йому суспільство приречене, сам поет прирівнює себе до скаліченого альбатроса, а лебідь, що вирвався з клітки, нагадує йому полонену царицю Андромаху. Вірш є безпосереднім поетовим враженням від події, свідком якої він був у червні 1841 року, під час плавання з Бордо до Калькутти, що

[2] Бурггардт О. Український переклад Вергарна // Критика.— 1928.— № 5.— С. 82.

стало для двадцятирічного юнака своєрідним вигнанням, вимушеним відлученням од надто гамірного, неспокійного та звабного паризького життя.

Літературознавець Ж. Прарон стверджує, що „Альбатрос" був єдиним твором, що його Бодлер „безперечно привіз зі своєї мандрівки", готуючи першу поетичну добірку, бо вже 1845 року мав томик віршів, готовий для видання. І далі зазначає, що цей вірш, як і інші твори, був написаний ще перед кінцем 1843 року, його Ш. Бодлер читав у тісних гуртках близько 1843 р., але у списку вісімнадцяти віршів, які поет запропонував для першого видання своїх „Les Fleurs du mal" (1857), його не було.

Вірш викликав надзвичайне захоплення поета, французького пізнього романтика Барбе д'Оревільї, який готував публікацію трьох віршів Бодлера для квітневого номера паризького журналу „La Revue française" за 1859 рік. У своєму листі від 4 лютого того ж року він писав Бодлерові: „Ваші поезії чудові. Ці три вірші створені вашим шаленим натхненням [...] „Альбатрос" хвилює розмахом крил, якого я досі не знав у вас, геніальний негіднику!"[3] Цікаво, що у варіанті, запропонованому до друку, вірш складався з трьох строф. Шарль Аселіно, видавець, відповідальний за публікацію, звернувся до поета з листом (від 23/24 лютого 1859 р.), в якому писав: „Вірш „Альбатрос" — справжня перлина! Та лишень я хотів би ще дістати одну строфу — між другою та третьою, яка підкреслила б незграбність, принаймні збентеженість альбатроса, розповіла про те, в яку ситуацію він потрапив. Мені здається, що від цього остання строфависновок звучатиме ще яскравіше"[4]. Літературознавець Ежен Крепе, який подає текст цього листа у своєму біографічному нарисі про Ш. Бодлера, зазначає, що поет прислухався до поради редактора і дописав відому нам третю строфу. Вірш Ш. Бодлера про епізод, що стався з ним неподалік екватора, знайде своє місце через двадцять років після тієї події у другому виданні „Квітів зла", доповненому тридцятьма п'ятьма новими віршами, у книзі, про яку її автор говоритиме, як про „страшну книгу, у яку вклав ціле своє серце".

Першим перекладачем „Альбатроса" українською мовою був Євген Маланюк. Із Шарля Бодлера Є. Маланюк переклав три твори: доволі великий за обсягом вірш „Les phares" („Маяки"), 1857 р.; цей переклад, датований 27 липня 1925 р., друкувався у лірико-епічній добірці Є. Маланюка „Перстень Полікрата" (Львів, 1939); хрестоматійний вірш „L'Albatros" (1922), уміщений у добірці „Проща" (Нью-Йорк, 1954), а також вірш „L'homme et la mer", який знаходимо у добірці українського поета „Серпень" (Нью-Йорк, 1964). Усі вони взяті із збірки Ш. Бодлера „Квіти зла".

Уже побіжне ознайомлення з хронологією перекладів з Бодлера, які зробив Є. Маланюк, дає підстави стверджувати, що український поет упродовж цілого півстоліття перебував під враженням творчости великого француза. Компонуючи свою останню збірку на схилі життєвого шляху, поет поставив під перекладом вірша Ш. Бодлера „Людина і море" дати 1913—1963 рр. До Ш. Бодлера український поет звертається у „Двох сонетах" із циклу „Свічадо моря", що входять до збірки 1939 р. „Перстень Полікрата", умістивши епіграфом до нього два перші рядки вірша „Лю-

---

[3] Цит. за: Ch. Baudelaire. Etude biographique d'Eugène Crépet / Ed. Albert Messein.— Paris, 1928.— P. 331.

[4] Там само.

дина і море", які з'явилися згодом у згаданій вже нами нью-йоркській добірці Є. Маланюка: **„Homme libre, toujours tu chériras la mer! La mer est ton miroir..."** („Людино вільна, завжди будеш ти Як дзеркало своє, любити море..."). Є. Маланюк не лише ставить уривки вірша Ш. Бодлера епіграфом до другої частини своєї поетичної добірки, але й використовує останній рядок вірша французького поета для назви другого розділу власної добірки — „Свічадо моря"[5].

Уже після його перекладу, зробленого 1922 р., з'явилося ще шість українських інтерпретацій цього Бодлерового тексту. Переклад Миколи Терещенка, наступний у цій шерезі, уміщений в унікальному двотомнику „Сузір'я французької поезії" (К., 1971), антології, над якою укладач працював фактично з початку 20-х рр. XX ст.[6]; поряд з „Альбатросом" у ній маємо ще п'ять інших віршів поета. Наступний за хронологією переклад Бодлерового вірша знаходимо у виданні „Передчуття" в інтерпретації І. Драча, де він надрукований разом із Бодлеровим „Лебедем" і такими його творами, як „Відповідності", „Авель і Каїн", українські інтерпретації яких належать іншим поетам і перекладачам[7]. Ще одна інтерпретація в українському звучанні вірша Ш. Бодлера належить Д. Павличкові, її видруковано у найповнішому українському виданні Ш. Бодлера[8]. Це видання цікаве також і тим, що його „Примітки" ознайомлюють із різними варіантами перекладів із Бодлера, зробленими не одним відомим літератором*. На жаль, у „Примітках" цього безперечно цікавого видання, де подано варіанти „Альбатроса" в перекладі М. Терещенка та І. Драча, не знайшлося місця ще й для інтерпретації „Альбатроса" І. Світличного, поетична збірка якого з'явилася вже наступного року у видавництві „Радянський письменник" (тепер — „Український письменник")[9]. До слова сказати, в українському виданні Ш. Бодлера 1989 р. було вміщено сім інших перекладів І. Світличного, шість з яких не ввійдуть у власну поетову добірку 1990 р.**

Переклад „Альбатроса" авторства І. Світличного робився, очевидно, у 70—80-ті роки, коли І. Світличний, відлучений авторитарним режимом від літературної та наукової діяльности, активно береться за перекладацьку роботу. Перебуваючи в неймовірно важких умовах, І. Світличний інтенсивно перекладав. „Вражає обсяг перекладацької продукції Івана Світличного...— пише Іван Дзюба,— надто ж як не забувати про те, що це творилося в умовах концтабору й заслання, де „писакам" спуску не давали. Яке широке коло явищ європейської поезії охоплював Іван Світличний і

---

[5] Докладніше про це див.: Кравець Я. Євген Маланюк: діалог із франкомовним світом // Збірник на пошану професора Марка Гольберга (до 50-річчя наукової діяльності та 80-річчя від дня народження).— Дрогобич, 2002.— С. 87—94.

[6] Бодлер Ш. Альбатрос // Сузір'я французької поезії. Антологія: У 2-х т.— К., 1971.— Т. 2.— С. 91.

[7] Бодлер Ш. Альбатрос // Передчуття: із світової поезії другої половини XIX — початку XX сторіччя. Збірка.— К., 1979.— С. 194—195.

[8] Бодлер Ш. Альбатрос // Шарль Б. Поезії.— К., 1989.— С. 38.

* Взагалі-то, поезію Ш. Бодлера українською мовою інтерпретувало понад двадцять перекладачів — від Павла Грабовського і Василя Щурата до наших сучасників.

[9] Бодлер Ш. Альбатрос // Світличний І. Серце для куль і для рим.— К., 1990.— С. 177.

** „De profundis clamavi", „Надтріснутий дзвін", „Опівнічний іспит", „Зосередження", „Сліпці", „Подорож".

як щоразу віднаходив їм українську адекватність“[10]. Перекладав І. Світличний і пізніше, повернувшись із заслання „інвалідом, назавжди втративши працездатність“[11]. Переклади з французької поезії становили окремий розділ цього єдиного і майже передсмертного однотомника І. Світличного; тут бачимо вірші Ронсара, Лафонтена, Беранже, Леконта де Ліля, Поля Верлена, Луї Арагона, Жуля Сюперв'єля. Серед них була і добірка із семи віршів Ш. Бодлера, яка відкривалася славнозвісним „Альбатросом“ і віршем „Людина і море“, що теж має в українській перекладній літературі свої чотири різні поетичні інтерпретації (Є. Маланюк, П. Филипович, І. Світличний, Д. Павличко). Несподівано, коли це дослідження вже майже було завершене, на сторінках журналу „Кур'єр Кривбасу“ (вересень 2002, № 9) з'явився переклад Бодлерового „Альбатроса“ роботи Юрія Шереха (Шевельова). Ця інтерпретація, що попервах друкувалася у мюнхенському журналі „Рідне слово“ (ч. 9/10, 1946, с. 17—18), тепер була вміщена у розділі „Література плюс архів“ журналу „Кур'єр Кривбасу“ під гаслом „Юрій Шерех. З перекладацького архіву“. Окремо стоїть ще й доволі незграбна журнальна інтерпретація „Альбатроса“, що належить поетові й критикові Лесеві Герасимчукові.

Отже, таке багате прочитання „Альбатроса“ українськими поетами* робить особливо цікавим порівняльний аналіз шести інтерпретацій цього вірша. Варто насамперед розглянути структуру вірша, його синтаксичні та морфологічні особливості і те, яким чином вони відтворювалися у кожному перекладі.

Вірш „Альбатрос“ розпочинається двома розлогими розповідними строфами — складнопідрядними реченнями: перша — складнопідрядне означальне з двома обставинами (часу і способу дії) на початку речення та двома прикладками, друга — складнопідрядне наслідкове речення з двома прикладками, що переривають дію головного речення (див. наші підкреслення у французькому тексті вірша). Третя строфа, як знаємо — безпосереднє поетове враження від події, свідком якої він був 1841 р. Фраза стає уривчастою, особливо емоційною; кожне речення закінчується знаком оклику; маємо кількаразове протиставлення груп прикметників з неґативною характеристикою: „**gauche et veule**“ — „*незграбний і слабкий*“, „**comique et laid**“ — „*комічний і бридкий*“; дійових осіб (матросів)— „**l'un — l'autre**“ та їх негідного вчинку, коли один „**agace son bec avec un brûle-gueule**“, а другий „**mime, en boitant, l'infirme qui volait!**“ І знов, у четвертій строфі, Бодлерова розповідь стає стриманою, глибоко медитативною; Ш. Бодлер подає узагальнений образ поета (Le Poète), що схожий на того „**prince des nuées**“, який велично ширяє у височостях, а опинившись на землі, відчуває непотребу своїх гігантських крил („**ses ailes de géant**“). Строфа набирає звичної розгорненої синтаксичної будови — складнопідрядне речення із зв'язком сурядности. Речення не містить більше такої кількости означень та метафор, як це було у двох перших строфах; нема прикладок, які розривали б зв'язок між окремими членами речення. Завершальна строфа має логічний висновок — підсумок

---

[10] Дзюба І. Душа, розпластана на „пласі“... // Світличний І. Серце...— С. 19.
[11] Там само.— С. 17.
* Повні тексти українських перекладів „Альбатроса“ у хронологічному порядку подаємо в кінці нашого дослідження.

усієї змальованої дотепер ситуації. Така завершальність вимагала від поета стриманости та лаконічности у його мові; висловлювання стає чітким за своєю побудовою, набуває характеру сентенції. Строгій синтаксичній побудові відповідає стримана і навіть сухувата лексика.

Отже, у першій строфі вірша основна інформація сконцентрована у строго розповідній конструкції — у розгорненій складнопідрядній фразі. Така ж синтаксична форма повторена у другій та четвертій строфах. Лише третя — це окремі емоційні характеристики, оцінки того жалюгідного стану, в якому опинився альбатрос на кораблі, що пропливав через екватор. Кожне складнопідрядне речення творить цілу строфу. У третій, яка різниться від інших своєю структурою, маємо характерне для віршів Ш. Бодлера роздвоєння стилю, коли прозаїчним словам, що характеризують альбатроса, протиставлені натхненно-поетичні вигуки. Знаходимо тут і улюблений засіб Бодлера — зіткнення абстрактного і чуттєво-конкретного, образного в єдиній метафорі. Літературознавець Ю. Еткінд, автор „Семинария по французской стилистике", зазначав, що „стилістична система Бодлера характеризується боротьбою протилежних стихій, протиставленням прози реальности і поезії мрій"[12].

Таким чином, перша строфа розпочинається з інформації, сконцентрованої у строгій розповідній конструкції: **„Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage Prennent des albatros... qui suivent... Le navire glissant sur les gouffres amers"**. Ці рядки становлять стрижень, на який нанизується вся інша інформація — подальші картини і події.

Сухий факт, уміщений на початку вірша „Альбатрос", був враженням від побаченого під час згаданої нами морської мандрівки з Бордо до Калькутти. Ось як про це пише французький літературознавець Франсуа Порше, автор монографії „La vie douloureuse de Charles Baudelaire": „Після одноденної зупинки на островах Зеленого Мису, де поновили запаси прісної води, корабель плив все далі й далі на Південь; а тому що наближалися до екватора, спека ставала нестерпною [...] Траплялись дивні зустрічі [...] Якогось пополудня капітан поцілив зі свого карабіна альбатроса, що кружляв над мачтами. Птах з пораненим крилом заплутався у бортові сіті. До ноги йому вчепили конопляний трос і так, упродовж кількох днів, тримали на палубі. То був розкішний птах, широта його крил сягала понад двадцять футів. Матроси мучили і дратували свого в'язня, діставали задоволення від того, як він плутався у своїх довгих крилах і волочив їх по палубі. І тоді всі аж корчилися зо сміху, окрім Бодлера. Врешті птаха добили, а шеф-кухар приготував з нього паштет з нагоди перетину екватора — за традицією в такий день на кораблі справляли гучну забаву"[13].

Поет убрав цю суху інформацію у поетичну форму, надавши додаткової подвійної характеристики альбатросам — „vastes oiseaux des mers, indolents compagnons de voyage" — двох прикладок, з яких одна належить до головного речення, а друга — до другорядного.

У своєму перекладі вірша „Альбатрос" шестистопним ямбом Є. Маланюк відразу ж акцентує увагу на характеристиці альбатросів, називаючи

[12] Эткинд Ю. Семинарий по французской стилистике. Ч. II. Поэзия.— Москва; Ленинград, 1964.— С. 90.

[13] Porché F. La vie douloureuse de Charles Baudelaire.— Paris, 1926.— P. 50—51.

їх *„синами висоти, сріблястими альбатросами“*, надавши далі означальне речення *„Що над безкраєм хвиль провадять кораблі“*, слова, які є, власне кажучи, дослівним перекладом другої половини строфи оригіналу — підрядного речення **„Qui suivent, indolents compagnons de voyage, Le navire glissant sur les gouffres amers“**[14].

Третій рядок перекладу першої строфи в інтерпретації Є. Маланюка є відтворенням першого рядка оригіналу, а четвертий — тим, що перекладач додає від себе, підсилюючи вислів *„для забав впіймає“* — *„Розважити нудьгу серед морських пустель“*. В інтерпретації Є. Маланюка суха енциклопедична характеристика альбатросів як **„vastes oiseaux des mers“** (див. вищеподане словникове гасло „Альбатрос“) набуває метафоричного значення та якісного забарвлення — *„сини височини, сріблясті альбатроси“*.

У перекладі Д. Павличка (також шестистопним ямбом) достеменно бодлерівських маємо лише два перші рядки: *„Буває, моряки піймають альбатроса, Як заманеться їм розваги та забав“*; четвертий є поетичним переосмисленням звички альбатросів супроводжувати мандрівні кораблі. Д. Павличко у першій строфі випереджує дальші події, оскільки лише у другій строфі Ш. Бодлер говорить про те, що **„A peine les ont-ils déposés sur les planches“**, а в нього *„король блакиті“* вже на палубі і *„дивиться на моряків“*. Так само, як і Є. Маланюк, Д. Павличко речення **„Souvent, pour s'amuser“** розпочинає словом *„буває“*, що не надає реченню такої певности дії, її повторюваности.

М. Терещенко в перекладі, зробленому для „Антології французької поезії“, чітко передав синтаксичну будову та зміст вірша, дозволивши собі єдину вільність — речення „серед нестримних вод розбурханих морів“, що є інтерпретацією французького тексту **„Le navire glissant sur les gouffres amers“** — останнього речення першої строфи оригіналу. Відкинувши слово **„souvent“**, М. Терещенко дає замість нього підрядне речення причини — *„Щоб їм розважитись“*; крім того, перекладач знайшов добрий відповідник вислову **„vastes oiseaux des mers“** — *„величних альбатросів“*, абсолютно загубивши другий — **„indolents compagnons de voyage“**. М. Терещенко передає його сірою та банальною дієслівною конструкцією *„що люблять пролітать слідами кораблів“*.

У Драчевому перекладі (шестистопний ямб) із збірника „Передчуття“ (К., 1979) загальної характеристики альбатроса взагалі немає; друга ж, субстантивована характеристика (**„indolents compagnons de voyage“**), як і в М. Терещенка, замінена підрядним означальним реченням. І. Драч знайшов вдалий переклад вербальному вислову **„pour s'amuser“** — *„аби розвіятись“*, який із надзвичайною художньою точністю передає той факт, з яким зіткнувся Ш. Бодлер під час морської мандрівки.

Метафоричний вислів **„vastes oiseaux des mers“** і означальне речення **„Qui suivent...“**, розбите прикладкою **„indolents compagnons de voyage“**, І. Драч передав реченням „... (*альбатроси ті*), *що в вишині над нами Серед блакиті й хмар пливуть віддалеки*“.

У перекладі І. Світличного бачимо подібне до Драчевого трактування першого речення: *„Бува, для забавки, нудьгуючи, матроси“* (в І. Драча — *„аби розвіятись“*); у нього, здається, єдиного із згаданих нами перекла-

[14] Бодлер Ш. Альбатрос // Маланюк Є. Поезії.— Львів, 1992.— С. 459.

дачів, маємо і повне відтворення українською мовою вислову **„Qui suivent, indolents compagnons de voyage, Le navire...“** — *„що так безпечно супроводять кораблі“*. І. Світличний передав також і таку якісну характеристику понять, як **„les gouffres amers“** (*„Серед безмежних вод“*), **„vastes oiseaux des mers“** (*„птахи могутні“*). У нього перекладена строфа не втратила ні своєї структури, ні емоційного насичення; перекладач уміло відтворює членування французької строфи (див.: **„Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers“** — *„Бува, для забавки, нудьгуючи, матроси серед безмежних вод, далеко від землі“*).

І, врешті, у перекладі Ю. Шереха (Шевельова) бачимо неординарне прочитання Бодлерового тексту: „Морці часом на дошки кинуть для забави крилатих альбатросів, гордих птиць морських“, де виділена нами інформація належить вже до другого блоку подій. Перекладач дає ориґінальне, відмінне від інших інтерпретацій тлумачення французького тексту: „Хвилі тне *гіркаві*“, „людей *недбалі співмандрівники*“, „прудкий *літун*“, *„рокований на кпини“*. Правда, і в Ю. Шереха маємо деякі не досить виважені образи, які в певному сенсі „заземлюють“ естетичну піднесеність вірша, скажімо: *„І ось вони вже* **борсаються** *на помості“* або ж немотивовану дію альбатроса, який у поета приречений на глузування і цькування матросів: *„Від одного, що люльку тиче в дзьоб, він скаче“* (?) (у французькому ориґіналі дослівно: **„Один тицькає йому в дзьоб люльку“**).

Ключовими словами другої строфи вважаємо слова **„ces rois de l'azur** (що є метафоричною характеристикою альбатросів) **maladroits et honteux“**, характеристикою, яка звучить дисонансом оцінці з першої строфи (**„vastes oiseaux des mers“** та **„leurs grandes ailes blanches“**) що відповідає тій прикметі, яку дають звичайно альбатросам. Саме ці *„довгі вузькі крила“* альбатросів надихнули Ш. Бодлера на таке порівняння: **„leurs grandes ailes blanches Comme des avirons traîner à côté d'eux“**.

Друга строфа, як ми вже зазначали, теж складається з розгорненого складнопідрядного допустового речення, що розпочинається сполучником „à peine“: **„A peine les ont-ils déposés sur les planches...“** — *„Та лиш поставлять їх на палубі“* (у Є. Маланюка).

У М. Терещенка моментальність дії стерта — „На палубу несуть ясних висот владику...“ Вже зовсім віддалився від тексту Д. Павличко — „Ходити по дошках природа не навчила“, віддавши перевагу художньому відображенню того емоційного стану, який викликає споглядання підстреленого птаха. Цікаву інтерпретацію французького тексту дає І. Драч — „Коли на палубу вже люта сила збила“, знявши метафорою персоніфікацію даної інформації — винуватцями приниження альбатроса є матроси.

У перекладі І. Світличного маємо таке ж стирання моментальности дії, яке ми бачили у М. Терещенка, Д. Павличка та навіть у І. Драча. Певне випередження бачимо, як ми вже зазначили, у перекладі Ю. Шереха (Шевельова).

Емоційно насичені три наступні рядки строфи з протиставленням **величности і жалюгідного стану** альбатроса, насичені метафорикою.

У перекладі М. Терещенка образ весел втрачає своє понятійне наповнення, а також цікаву метафорику, пов'язану з парністю, здавалось би, віддалених образів — **„grandes ailes — avirons“**. Відмовившись од

множинности понять, перекладаючи вислів **„Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches“** словами *„І сумно тягне він приборкане крило“*, М. Терещенко стер те враження, яке глибоко схвилювало Ш. Бодлера того літнього дня, коли корабель перетинав екватор: втрата парности предмета — весел — послабила силу емоційного зрушення.

Щось подібне бачимо і в Є. Маланюка; поет відкинув протиставлення **„maladroits et honteux“**, розбив його на два речення: відмовившись од порівняння крил із веслами, подав враження від незграбного шкутильгання альбатросів, спричиненого *„кінцями зайвих крил“*, які обтяжують їх із боків.

Д. Павличко, який вільніше поводиться з текстом, домислює картини оригіналу; поняття **„maladroits et honteux“** у нього розростаються у повнішу характеристику: **maladroits** = *„хода його смішна“*; **honteux** — через дієприкметникову конструкцію *„він присоромлений“*. І вже справді в Павличковій тональності якось навіть величаво звучать два завершальні речення другої строфи: *„Волочаться за ним великі білі крила, Як весла по боках розбитого човна“*, де з'явився як символ цілковитого краху та безнадії *„розбитий човен“*, якого немає в оригіналі.

Ближчий тут до тексту першотвору І. Драч: зберігаючи порівняння **„grandes ailes blanches — des avirons“** (*„великі крила, Мов сніжно-білі два розкинуті весла“*), він, правда, відмовився від якісної характеристики — свідчення безсилля та кволости альбатроса. В І. Світличного ця характеристика, як і пасаж про *„крила-весла“*, переданий, на нашу думку, особливо вдало: *„царі небес, тепер незграбні і бридкі, волочать, ходячи, свої широкі крила як весла, непотрібні і важкі“*. У Ю. Шереха: *„...царі блакитних високостів, Так жалісно, незграбні й боязкі сами“*.

Третя строфа, як пам'ятаємо — це додана вставна строфа, особливо емоційна, насичена різними художніми засобами та колоритними характеристиками. Строфа написана на постійних протиставленнях; вони є у кожному реченні, де маємо своєрідні опозиційні пари. Тут якраз наявне те роздвоєння стилю вірша Ш. Бодлера, про яке говорилося вище: **„ce voyageur ailé — il est gauche et veule; naguère si beau — il est comique et laid; l'un agace son bec — l'autre mime... l'infirme qui volait!“**

Така особлива структура строфи, емоційна насиченість, протиставлення протилежних характеристик — позитивних та неґативних — відкривали перед перекладачами великі можливості для практикування у своїй поетичній фантазії. Цікаво простежити, як виступала тут творча уява кожного з них:

> *Крилаті королі! Які ж ви тут комічні!*
> *Могутні в синяві — каліки ви тепер.* (ЄМ)
>
> *Мандрівник зборканий знесилено ступає!*
> *Плавець повітряний незграбний і смішний.* (МТ)
>
> *Крилатий мандрівник — який незграбний в рухах,*
> *В польоті буйнокрил — каліка на ногах!* (ІД)
>
> *Крилатий мандрівник — який він жалюгідний!*
> *Недавній красень став безвільним і смішним!* (ІС)

Переклад Д. Павличка зроблений у властивих йому інтонаційно-тональних реґістрах:

*Незграба немічний ступає клишоного;*
*Прекрасний в небесах, а тут — як інвалід!*

І нарешті, переклад Ю. Шереха:

*Прудкий літун,— який він кволий і ледачий,*
*Чарівний,— він тепер кумедний і гидкий.*

Як бачимо, Є. Маланюк надає цьому випадку загального звучання, звертаючись до альбатросів узагалі; М. Терещенко стирає поняття жалюгідного стану птаха, зосередивши увагу лише на його втомі. І. Драч та І. Світличний майже аналогічно вирішують два перші рядки строфи, причому І. Драч робить це в улюбленому ключі протиставлення понять; І. Світличний тут ближчий до ориґіналу, Д. Павличко вражає насиченням вірша неґативними характеристиками, що перериваються найвищим ступенем порівняння — *„прекрасний в небесах"*, за яким знов іде неґативна ознака: *„а тут — як інвалід!"* Ю. Шерех (Шевельов) не відходить од ориґіналу, подавши гарне трактування *„прудкий літун"*.

У двох останніх реченнях строфи майже всі перекладачі одностайні, надаючи українській інтерпретації свого індивідуального забарвлення. Візьмімо вислів **„L'un agace son bec avec un brûle-gueule"**. В І. Драча: *„Той в дзьоб йому із люльки дмуха"*; в М. Терещенка: *„Той тютюновий дим у дзьоб йому пускає"*; Д. Павличко: *„Той люльку в дзьоб дає, а той сміється з нього"*; І. Світличний: *„І пхає люльку в дзьоб йому якийсь негідник"*. Зв'язаний множинністю предмета, введеного на початку вірша, Є. Маланюк змінює реалії двох останніх речень: *„Он з люльки одному пускають дим у вічі, Он дражнять другого, що зовсім вже завмер..."*, продовжуючи і далі враження того, що гурт матросів упіймав кількох альбатросів і таким чином кепкують та глузують з них. Ю. Шевельов, як ми вже зазначили, надав пораненому альбатросові невластивої динаміки: *„Від одного, що люльку тиче в дзьоб, він скаче, А хід його вже перекривлює другий"*.

Остання, четверта строфа вірша цікава тим, що в ній кожен перекладач мав можливість втілити свої власні роздуми над поетовим призначенням через призму своїх власних переживань та долей. Розмірковування про долю поета французький поет робить у нейтральному ключі — автор висловлює загальну сентенцію: **„Le Poète est semblable au prince des nuées Qui hante la tempête et se rit de l'archer"** (дослівно: *„Поет схожий на князя висот, який кидає виклик бурі і глузує з лучника-стрільця")*.

Подібного нейтрального ключа в українському перекладі дотримуються лише М. Терещенко та Д. Павличко; інші ж перекладачі у своїх інтерпретаціях звертаються безпосередньо до поета. До того ж якщо в перекладі першого рядка всі перекладачі майже одностайні, то вже з другого рядка починається різнопрочитання.

У М. Терещенка поет подібний до альбатроса, який *„серед хмар летить, мов блискавка в імлі"*; такий самий мотив „блискавки, що пролітає в імлі" звучить і в І. Драча — *„між блискавок ти свій у грозовій імлі"* (у французькому ориґіналі маємо лише поняття „буря" та „лучник-стрі-

лець", які нехтує альбатрос). Своє абсолютно відмінне тлумачення дає Є. Маланюк: *„І тільки угорі — ти і краса, і сила"*, відкинувши інформацію про грозу та лучника. Ближчий до французького ориґіналу І. Світличний: *„Що не боїться бур, ні стріл, ні висоти"*; у Д. Павличка знову ж таки емоційне навантаження з іменника перенесене на дієслово: *„Глузує з блискавиць, жадає висоти"*, що надало словам незвичайної експресивности. У Ю. Шереха (Шевельова): *„Глузує з бур, сміється луковій стрілі"*.

Завершальний присуд у вірші бачимо у двох прикінцевих рядках останньої строфи „Альбатроса": поет-вигнанець перебуває на землі посеред глузливого натовпу; могутні поетові крила творчости стримують його ходу, заважають просуватися вперед:

*Та в натовпі людськім ті двоє крил гігантських*
*Тобі перешкоджають по землі іти.* (ІС)

І. Драч вторить І. Світличному: *„Але під шквал образ перешкоджають крила Тобі, вигнанцеві, ступати по землі"*.

Зовсім інший, доволі не зрозумілий мотив знаходить М. Терещенко: *„Але, мов у тюрмі (?), в юрбі несамовитій, Він крила велетня волочить по землі"*. Нечіткість картини посилюється невиправданим образом тюрми, що обмежує просторову дію, від чого стає незрозумілим, як можна в тюремній камері волочити по землі крила велетня.

Конкретніший Є. Маланюк, який чітко визначає місцезнаходження поета: *„Та на землі, в житті ходить не вмієш ти, Бо перешкодою твої великі крила"*.

Знов у своєму романтичному ключі, насиченому експресивною лексикою, властивою його поетичному слову, подає цей фраґмент Д. Павличко: *„Та, вигнаний з небес, на падолі земному, Крилатий велетень не має змоги йти"*, додавши тут ориґінальний нюанс трагічної долі поета, який, вигнаний зі світу романтичних мрій та прагнень, почувається на землі бездарним, немічним та ніким не зрозумілим.

У Ю. Шереха: *„Та поміж людьми він рокований на кпину — Гігантські крила заважають на землі"* з власною оцінкою поетового стану.

Уже згаданий нами на початку цього дослідження Освальд Бурґгардт, розмислюючи у статті про український переклад Вергарна над складністю техніки віршованого перекладу, зазначав: „[...] не можна ставити на карб перекладачеві лише те, що він або щось випускає, або міняє, або додає від себе. Всі ці зміни неминучі в кожному віршованому перекладі. Вся справа в тім, чи не жертвує перекладач якимись важливими елементами, конче потрібними, чи не спричиняється це до знебарвлення вірша, до зведення нанівець поетичної емоції, а також чи доречи ті додатки, які вносить від себе перекладач, чи не суперечать вони змістові образу [підкреслення наші.— ***Я. К.***], чи не розчиняє він міцні пахощі оригіналу в реториці порожніх слів і чи заміна одного образу на инший теж не спричиняється до знебарвлення стилю, до послаблення яскравости"[15].

Подані тут українські переклади хрестоматійного вірша Ш. Бодлера якраз і дозволяють простежити, що здобуто, а що втрачено під час опра-

[15] Бурггардт О. Український переклад...— С. 83.

цювання французького оригіналу видатними майстрами українського художнього слова.

Ш. Бодлер. „Альбатрос". Пер. Є. Маланюка

*Синів височини, сріблястих альбатросів,*
*Що над безкраєм хвиль провадять корабель,*
*Буває, для забав впіймає гурт матросів*
*Розважити нудьгу серед морських пустель.*

*Та лиш поставлять їх на палубі,— ці птиці,*
*Володарі висот, в ту мить стають без сил:*
*Незграбно шкутильгать почнуть вони і биться,*
*Обтяжені з боків кінцями зайвих крил.*

*Крилаті королі! Які ж ви тут комічні!*
*Могутні в синяві — каліки ви тепер.*
*Он з люльки одному пускають дим у вічі,*
*Он дражнять другого, що зовсім вже завмер...*

*Поете! Ти також є князем висоти,*
*І тільки угорі ти і краса, і сила.*
*Та на землі, в житті ходить не вмієш ти,*
*Бо перешкодою твої великі крила.*

Ш. Бодлер. „Альбатрос". Пер. М. Терещенка

*Щоб їм розважитись, веселий гурт матросів*
*Серед нестримних вод розбурханих морів*
*Безпечно ловить птиць, величних альбатросів,*
*Що люблять пролітать слідами кораблів.*

*На палубу несуть ясних висот владику.*
*І сумно тягне він приборкане крило,*
*Що втратило свою колишню міць велику,*
*Мов серед буйних вод поламане весло.*

*Мандрівник зборканий знесилено ступає!*
*Плавець повітряний незграбний і смішний!*
*Той тютюновий дим у дзьоб йому пускає,*
*А цей, дратуючи, кульгає, мов кривий.*

*Поет подібний теж до владаря блакиті,*
*Що серед хмар летить, мов блискавка в імлі.*
*Але, мов у тюрмі, в юрбі несамовитій*
*Він крила велетня волочить по землі.*

Ш. Бодлер. „Альбатрос“. Пер. Ю. Шереха (Шевельова)

*Морці часом на дошки кинуть для забави*
*Крилатих альбатросів, гордих птиць морських,*
*Які за кораблем, що хвилі тне гіркаві,*
*Летять, людей недбалі співмандрівники.*

*І ось вони вже борсаються на помості,*
*Дарма відштовхуючись білими крильми,*
*Немов стерном, царі блакитних високостів,*
*Так жалісно, незграбні й боязкі сами.*

*Прудкий літун,— який він кволий і ледачий,*
*Чарівний,— він тепер кумедний і гидкий,*
*Від одного, що люльку тиче в дзьоб, він скаче,*
*А хід його вже перекривлює другий.*

*Поет — такий, як князь небес, що мчить в хмарини,*
*Глузує з бур, сміється луковій стрілі,*
*Та поміж людьми він рокований на кпину,—*
*Гігантські крила заважають на землі.*

Ш. Бодлер. „Альбатрос“. Пер. Леся Герасимчука

*Бува, у жарт наловлять моряки*
*Стрімких і гордих моря птиць,*
*Що мчать за кораблем віддалеки,*
*І на спардéці кинуть ниць;*

*Та тут ці королі блакиті*
*Непомічні розкинуть крила,*
*Мов весла, і, несамовиті,*
*Гребуть по палубі щосили.*

*Комічний ти, крилатий мандрівцю!*
*І ти оце зміряв колись блакить!*
*Той люльку тиче, сміючись, у дзьоб,*
*А той з ходи твоєї кпить.*

*Поет, як цей владар блакиті,*
*Крильми на волі шторм перемага.*
*А на землі, заплутавшись, щомиті*
*Він падає й на посміх шкутильга.*

Ш. Бодлер. „Альбатрос“. Пер. І. Драча

*Буває, пливучи дорогами морськими,*
*Аби розвіятись, полюють моряки*
*На альбатросів тих, що в вишині над ними*
*Серед блакиті й хмар пливуть віддалеки.*

*Коли на палубу вже люта сила збила,*
*Король небес, що знав всі грози без числа,*
*Волочить важко так свої великі крила,*
*Мов сніжно-білі два розкинуті весла.*

*Крилатий мандрівник — який незграбний в рухах!*
*В польоті буйнокрил — каліка на ногах!*
*Ще й дражняться — той в дзьоб йому із люльки дмуха,*
*А той, глузуючи, кульгає, ніби птах!*

*Поете! Князю хмар твоя подібна сила,*
*Між блискавок ти свій у грозовій імлі;*
*Але під шал образ перешкоджають крила*
*Тобі, вигнанцеві, ступати по землі.*

Ш. Бодлер. „Альбатрос“. Пер. І. Світличного

*Бува, для забавки, нудьгуючи, матроси*
*Серед безмежних вод, далеко від землі*
*Птахів могутніх ловлять — альбатросів,*
*Що так безпечно супроводять кораблі.*

*І ось на палубі, розпластані безсило,*
*царі небес, тепер незграбні і бридкі,*
*волочать, ходячи, свої широкі крила,*
*як весла, непотрібні і важкі.*

*Крилатий мандрівець — який він жалюгідний!*
*Недавній красень став безвільним і смішним!*
*І пхає люльку в дзьоб йому якийсь негідник,*
*а інший передражнює, кульгаючи за ним.*

*Поете, ти такий, як птах цей океанський,*
*що не боїться бур, ні стріл, ні висоти.*
*Та в натовпі людськім ті двоє крил гігантських*
*Тобі перешкоджають по землі іти.*

Ш. Бодлер. „Альбатрос“. Пер. Д. Павличка

*Буває, моряки піймають альбатроса,*
*Як заманеться їм розваги та забав.*
*І дивиться на них король блакиті скоса —*
*Він їхній корабель здалека проводжав.*

*Ходити по дошках природа не навчила —*
*Він присоромлений, хода його смішна.*
*Волочаться за ним великі білі крила,*
*Як весла по боках розбитого човна.*

*Незграба немічний ступає клишоного;*
*Прекрасний в небесах, а тут — як інвалід!..*
*Той люльку в дзьоб дає, а той сміється з нього,*
*Каліку вдаючи, іде за птахом вслід!*

*Поет як альбатрос — володар гроз та грому,*
*Глузує з блискавиць, жадає висоти,*
*Та, вигнаний з небес, на падолі земному*
*Крилатий велетень не має змоги йти.*

**Yarema KRAVETS'**

**SONNET „L'ALBATROS" BY CH. BAUDELAIRE IN UKRAINIAN INTERPRETATION (A Comparative Study)**

The peculiarity of the poem „L'Albatros" by Ch. Baudelaire, the abundance of Ukrainian translations (there are seven of them available) as well as various interesting points related to the personality of the coryphaeus of French poetry prove the relevance of a comparative study of the poem and its Ukrainian translations. The poem is considered to be the most private work of Baudelaire who often viewed himself as „the prince of heights" impossible to reach by ordinary people.

The article also analyses the translation mastery of outstanding Ukrainian poets (Ye. Malaniuk, I. Svitlychnyi, I. Drach, D. Pavlychko a. o.). O. Burghardt's views on poetical translation serves the basis for the analysis of the French original poem and its Ukrainian translations.

*Ірина КУШНІР*

# СИМВОЛІКА ЗЕМЛІ, ЇЇ ДЖЕРЕЛА ТА ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ В ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАКА, ЕМІЛЯ ЗОЛЯ, ШАРЛЯ-ФЕРДІНАНДА РАМЮЗА

Художньо-психологічний образ-символ землі виступає одним із провідних у світовій культурі. Аналіз поняття символу дає розуміння його значення у художній літературі та мистецтві. У цій статті ми поставили собі за мету простежити, як поняття „земля" переростає у символ, набуває всезагального значення у романах О. де Бальзака, Е. Золя та Ш.-Ф. Рамюза.

У літературних та філософських джерелах дається різне тлумачення поняття „символ", зокрема таке: символ — це „ідейна, образна чи ідейно-образна структура, що містить у собі вказівку на ті чи інші, відмінні від неї предмети, для яких вона є узагальненням і нерозгорненим знаком. Як ідеальна конструкція речі, символ у прихованій формі містить усі можливі прояви предмета й утворює перспективу для його безконечного розгортання в думці, переходячи від узагальненої характеристики предмета до його окремих конкретних одиничностей. Це не просто знак тих чи інших предметів, він має в собі узагальнений принцип подальшого розгортання згорнутого в ньому смислового змісту"[1]. За словами Геґеля, „важливо розділяти в символі наявні у ньому дві сторони: по-перше, значення і по-друге, вираження цього значення"[2]. Символ викликає в нашій свідомості не самого себе як конкретний одиничний предмет, а всезагальну якість, яку вбачають у його значенні. Як і поетичні тропи, він умовне позначення якогось явища або поняття на основі подібности, покликане стисло та яскраво передати певну ідею. У художній літературі образ-символ містить узагальнений принцип зображеного у творі, служить для розкриття ідеї твору.

Символ у сучасному розумінні — предмет або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові[3]. Символ тісно пов'язаний з наукою, міфом, вірою, поезією, але не зводиться до них, він тяжіє до певного узагальнення. Символ постає процесом активного перетворення внут-

---

[1] Философская энциклопедия: В 7 т.— Москва, 1970.— Т. 5.— С. 10—11.

[2] Гегель [Г.-В.-Ф.]. Символическая форма искусства. Введение. О символе вообще // Гегель [Г.-В.-Ф.]. Сочинения.— [Б. м.], 1938.— Т. XII: Лекции по эстетике.— Кн. 1.— С. 313.

[3] Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів.— К., 1997.— С. 635.

рішнього на зовнішнє і навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього. Тому символ не збігається за своїм значенням із тропом. Він існує у безконечній означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи до розширення її змісту, а не до повного визначення.

Символи набувають сьогодні нового значення, зокрема, через сучасне трактування давньої міфології та сучасних міфів. Важливий внесок у розуміння їх природи зробив психоаналіз. Символи стали чи не визначальними у художній творчості митців, допомагаючи розкрити загадки несвідомого, сягнути незвіданого, таємного, наблизитися до невідомого. Вони наявні у щоденному житті: у мовленні, жестах та снах, незалежно від того, помічаємо ми їх чи ні. Процес утворення, використання символів, інтерпретація їх становить предмет зацікавлення ряду дисциплін: історії релігії, культурології, лінґвістики, антропології, критики, мистецтва, психології, медицини. Сучасні дослідження дедалі більше розкривають символічний бік людської уяви. Усі науки, що так чи так вивчають людину, стикаються з поняттям „символ". Можна твердити, що ми живемо у світі символів, а світ символів живе у нас.

Символічні вирази пояснюють прагнення людини витлумачити дійсність, краще її зрозуміти. Слова — конче потрібний елемент, щоб розтлумачити сенс символу, але вони нездатні висловити повноту його значення. Слова — це вузька рамка, що прагне охопити безмежне. Вони лише привідхиляють завісу через тлумачення символу, залишаючи багато невисловленого та двозначного. Символ має виняткову здатність синтезувати в одному виразі як вплив свідомого та несвідомого, так і духовні й інстинктивні сили, що конфліктують чи перебувають у гармонії всередині кожної людини[4].

Р. де Беккер підсумував ці різні вияви символу. Його, на думку дослідника, можна порівняти з кристалом, який по-різному відбиває світло — залежно від кута падіння променів[5]. Можна сказати, що це жива істота, частинка нашого буття в русі і зміні. Символ додає дійсності розмаху, рельєфу, вибудовуючи екстраораціональний, уявний зв'язок між буттям земним і космічним. За висловом Х. фон Гофманнсталя, він віддаляє те, що близьке, наближаючи те, що віддалене, тому відчуття може вловити і одне, і друге[6].

Дослідник проблеми символу Л. Е. Керлот, аналізуючи його структуру, виділяє реальний і символічний компоненти[7]. Об'єкт, пише він, беремо, насамперед, ізольовано (земля — ґрунт); по-друге, знаходимо його функцію, конкретну чи фактичну реальність (вирощувати, породжувати); по-третє, виявляємо те, що дає можливість розглядати об'єкт як символ: структуру („символічна функція") чи динамічну тенденцію об'єкта вступати у зв'язки з певними еквівалентами у всіх аналогічних рядах, при цьому вказуючи перш за все на конкретне метафізичне значення (відродження життя). У символічній функції вирізняємо символічне (земля-мати) та загальне значення (життя).

---

[4] Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles.— [Paris, б. р.].— P. VII.
[5] Там само.— P. XV.
[6] Там само.
[7] Керлот Л. Э. Словарь символов.— Москва, 1994.— С. 42.

Усі культурні епохи — від доби античности до нашого часу — у певний, літературний та естетичний спосіб виявляють зацікавлення символом землі. Спробуємо розглянути деякі вияви символу землі-матері та зрозуміти їх значення.

Кожний первісний образ несе повідомлення, яке безпосередньо стосується людського буття, бо він відкриває нам аспекти вищої реальности[8]. Земля, як і вогонь, повітря та вода,— одна з основних стихій світотворення. Велика частина сюжетів з участю одухотвореної Землі входить до складу космогонічних міфів, що розповідають про першу пару богів — Небо і Землю, шлюб котрих започаткував життя у Всесвіті; від нього з'явилися усі інші боги. „Двоє великих — Небо і Земля, найголовніших, нехай прославляються тут з їх величністю в похвальних піснях" (Рігведа, IV. 56)[9]. Персоніфікована в образі богині-дружини Неба, Земля виступає у міфології майже всіх народів світу (виняток — давньоєгипетський чи геліопольський міф про створення світу, в якому богом землі є Геб, істота чоловічого роду, а його дружина Нут — божество жіночого роду).

Часто їх існування предвічне у вигляді світового яйця, після розбиття якого (відділення Неба від Землі) утворюється космос. За індійською традицією, що описана в „Законах Ману", Бог створив воду, щоб покласти туди своє сім'я, яке набуло вигляду золотого яйця. Він сам увійшов туди і народився як Брахма. Яйце розкололося на дві частини: верхня — золото (небо) і нижня — срібло (земля). Із зовнішньої мембрани яйця утворилися гори, із внутрішньої — хмари і тумани, із прожилків розтеклися ріки і струмки[10]. За японським міфом, Небо і Земля, Ізанагі та Ізанамі, були злиті в яйці, принципів чоловічого і жіночого ще не існувало. Відокремлення їх означає головний космічний акт і розрив первісної єдности[11].

У деяких міфологіях Земля утворюється через принесення у жертву докосмічної істоти, тіло якої дає початок усім стихіям, і вона стає першопредком[12]. У скандинавській міфології боги створили світ з тіла вбитого ними велетня Іміра, його плоть стала землею, череп — небом, кістки — горами, кров — морями[13]. У китайській міфології Пань-гу — першопредок, деміург і антропоморфна істота: після його смерти утворилася земля. Головна ідея такого акту — життя виникає з життя, смерть виступає у творчому розумінні.

У грецькій міфології Земля (Гея), що постала з первісного хаосу, сама творить Небо (Уран), і від шлюбу їх народжуються титани. Символом шлюбу в архаїчних космогоніях є дощ, що дає життя рослинам і тваринам, чи падіння метеорита. Від блискавки народжуються особливо обдаровані люди, у слов'янських переказах — волхви[14]. Уран і Земля були

---

[8] Керлот Л. Э. Словарь символов.— С. 241.

[9] Ригведа. Мандалы I—IV.— Москва, 1989.— С. 420.

[10] www.bnf.fr/web_bnf/expos/ciel/arretsur/origines/mythes/index3.htm

[11] Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії // Мефістофель і Андрогін.— К., 2001.— С. 261.

[12] Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С. А. Токарева.— Москва, 1987.— Т. 1.— С. 466.

[13] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.— Москва, 1976.— С. 203.

[14] Там само.— С. 466.

єдиним цілим, що в космогонічному процесі розділилося на дві сутності[15]. Він водночас синівське начало, вторинне щодо Геї. Земля знищує Урана після продовження роду, вона народжує потомство, керуючись своїми замислами і цілеспрямованою волею, що свідчить про первинність міфології Землі, а не Неба.

Розуміння її як стихії родючости притаманне тільки хліборобським народам, у мисливських племенах землю розуміли як недоторканну природну істоту, яку заборонено поранити лопатою чи плугом (вірування північноамериканських індіанців). У хліборобських племен поширена еротична символіка землі: сівба ототожнюється із заплідненням, плуг — з фалосом (уявлення про вагітність землі у чувашів).

Існує також образ Богині-Матері, яка виконує роль жіночого начала у Всесвіті[16]. Це малоазійська Кібела, Тепев у давніх майя, давньослов'янська „Мать сыра земля", культ якої пізніше злився з культом Богородиці. На думку К. Г. Юнґа, поклоніння Діві Марії перейшло у християнство від Богині-Матері[17]. Деколи функції Богині-Матері розділяються між кількома божествами, кожне з яких представляє певний аспект цього образу. У шумерській міфології мати-земля Нінхурсаг і небо Ан — прабатьки Всесвіту, проте в пантеоні богів присутня також богиня земних надр Нінсун. Її представляють верхньопалеолітичні „Венери" — жіночі статуетки з підкресленими статевими ознаками, знайдені у місцях неолітичних та енеолітичних стоянок[18]. Пізніші уявлення — божественна пара: давньоіндійські Дьяус і Прітхіві, Ілу і Аспірат західних семітів, Кукумац і Тепеу давніх майя, Єсь і Хоседе єнісейських кетів, Рангі і Папа маорі[19]. У пізній античності існує єдина синкретична Богиня-Мати, іпостасями якої виступають локальні богині. Найважливіша характеристика Богині-Матері — функція відтворення, яка виявляється в участі у творенні світу — ідентифікації із Землею та у творенні істот (у грецькій міфології чудовиська народжує Гея-земля, а матір'ю богів є її дочка Рея. У давньоіндійській міфології у богів та людей різні праматері, проте жодною з них не є Прітхіві-земля); покровительстві родючості ґрунту, тварин і людей, сенс активности як джерело родючости[20]. За цей аспект „відповідав" ряд „спеціалізованих" богів: за рільництво — римська Церера, за сезонне відродження природи — Деметра, Іштар, Ісіда, бог, який вмирає і воскресає, парі Ісіда і Озіріс, Кібела і Аттіс, Іштар і Таммуз. Архаїчний етнографічний приклад Богині-Матері — „старуха мать" кунапіпі в австралійській міфології — джерело життя, сили і безсмертя. Звідси зв'язок Богині-Матері з містеріями, культами „вічного життя".

Після поділу космосу на небо, землю і підземний світ земля (середня зона) — місце існування людей, для яких переміщення в іншу зону є подорожжю вгору чи вниз (у сибірських віруваннях шамани поділяються на „чорних", що опускаються до злих духів, та „білих", які піднімаються на

---

[15] Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С. А. Токарева.— Москва, 1988.— Т. 2.— С. 549.

[16] Там само.— Т. 1.— С. 467.

[17] Юнг К. Г. Психологические типы.— Минск, 1988.— С. 267.

[18] Мифы народов...— Т. 1.— С. 178.

[19] Там само.— С. 179.

[20] Там само.

небо до добрих)[21]. Розташування землі, оточеної світовим океаном, є середнім, горизонтальним у проекції космосу. Деколи її сприймають як середину Всесвіту (серединний стовп землі у японському міфі про Ізанакі і Ізанамі). Земля характеризується максимальною сакральністю і чистотою, оскільки її центр розглядається як священний ембріон Всесвіту, своєрідний космос у космосі. Звідси ототожнення в античній міфології землі з Гестією, богинею домашнього вогнища, що міститься у центрі світу. Геоцентрична концепція в архаїчній культурі — джерело уявлень про те, що померлий повинен бути похований у рідній землі, що при похованні має бути хоча б грудка рідної землі, бо вона в цьому ритуалі виступає священною. Саме тому цвинтар у християнстві — замкнена у певних сакралізованих границях земля. Протилежний такому розумінню зороастрійський аспект: захоронення у землю — вияв зневаги до неї.

Земля — першомати, початок і кінець усіх речей, що розділені проміжком часу чи тривалістю життя. Вона — мета філософського пошуку. Причина є кінцем, як кінець є причиною, і смерть не є кінцем життя, а початком; народження змушує нас пройти шлях від біологічного життя до самоусвідомленого, а смерть — символічне відродження, яке підносить нас до життя духовного. Відмінність між землею, на якій ми живемо, і архетипним змістом Землі така ж, як між матір'ю і архетипом Матері.

У багатьох народів виробилося символічне розуміння землі. Кожна людина шукає свою „землю обітовану“ (втілення союзу з Богом). Обіцяна земля є полюсом духу для Данте, як Шанаан для євреїв, Ітака для Уліс-са, небесний Єрусалим для християн. Звідси існування у багатьох релігіях двох світів: земного (земля сліз) і небесного, ідеального. У буддизмі — це „чиста Земля“, де панує Аміда. У цьому випадку вона (з японської Jôdo) називається у Шінран „Земля винагороди“ (Hôdo) і є західним раєм Аміди[22]. Давні ірландці також сподівалися дістатися Tirna-nog, „землі живих“. Для єгиптян — це „Чорна земля“ (Kêmi)[23]. Інакше кажучи, народжуючи нас живими істотами, Земля обіцяє зробити нас вічно живими. Назва „свята земля“ трапляється у євреїв та християн у Палестині. В інших культурах це Земля святих, Земля Блаженних, Безсмертна Земля. У всіх випадках йдеться про духовні центри, що відповідають центрові світу. Платон називає її „Чистою землею“[24]. Кожен, хто хоче відродитися духовно, повертається до рідної землі, бо вона також священна. Плем'я у Болівії повертається до землі предків кожного разу, коли відчуває потребу відновити свої сили. Такі ж паломництва відбуваються до гори Сіон чи на Голгофу.

Земля символічно протиставляється Небу, як пасивний принцип — активному, як жіноче начало — чоловічому, як тьма — світлу, як yin — yang, як tamas (тенденція спадання) — sattva (тенденція зростання), як щільність — розкладу. За книгою Yi-king, гексаграма k'ouen (пасивність) активізується приципом k'ien (активність)[25]. Земля „підтримує“, тоді як небо „покриває“. Усі живі істоти народжуються з неї, бо вона — жінка і

---

[21] Мифы народов...— С. 467.
[22] Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles.— P. 942.
[23] Там само.
[24] Там само.— P. 542.
[25] Там само.— P. 940.

мати, проте підкоряється активному принципу Неба. До чеснот Землі (як і всіх жінок) належать ніжність, стійкість, миролюбність та скорення. У Китаї шлюб імператора, сина Неба, з імператрицею — приклад відтворення першої ієрогамії.

Священний шлюб (hieros gamos) між Небом і Землею є сюжетом багатьох міфів і стародавніх звичаїв, що з'являється у містеріях богині Деметри та в культі проти безпліддя. Саме тому Земля розглядається як першопричина родючости і багатства. За теогонією Гесіода, Земля (Gaia) народила Небо (Ouranos), яке пізніше її покрило, щоб разом породити богів. Вони імітують перший священний шлюб, їхній приклад наслідують люди і тварини. Земля, першопричина життя, дістала ім'я Праматері[26]. Вона народжує людей і збіжжя (пшениця, наприклад, стала символом молодого бога, який асоціюється із землею, що народжується, росте, вмирає і відроджується разом зі змінами пір року). Ця родова властивість настільки змістовна, що в багатьох культах борозна хлібороба відповідає вульві, якщо не є онтологічно тим самим (наприклад, у Ведах).

Навіть дитина вважається справді народженою, коли, вийшовши з лона матері, була покладена на землю: це означає, що ця маленька людина — син своєї матері з її плоті й крові та син Матері-Землі через обряд ініціації. Людська мати є лише представницею великої матері — Землі. Ритуал „humi positio" знаний у всьому світі: від Африки до Південної Америки[27]. Він зберігся в Абруцці (Центральна Італія), трапляється у скандинавів, німців, послідовників релігії парсі, у японців[28]. У Греції та Римі цей звичай зник, але про його існування свідчать деякі статуї богинь народження (Ейлетія, Дамія, Ауксея), що зображають її як жінку, яка стоїть навколішки і народжує на землі[29]. Релігійний зміст цього звичаю такий: народження дитини і народження взагалі — мікрокосмічні варіанти взірцевого акту, здійсненого Землею[30]. Це підтверджує безпосередній зв'язок жінки і Землі, розуміння її сутности як матері. Дітонародження виступає як варіант телургічної родючости. Жінка першою почала вирощувати їстівні рослини, тому не бог, а богиня стала власницею землі та врожаю. Магічно-релігійна вищість, а отже, і соціальне верховенство жінки має космічну модель — образ Матері-Землі[31]. Саме в матріархальному суспільстві нібито народився і найповніше розвинувся культ Землі.

У Стародавньому Китаї померлого, як і новонароджену дитину, кладуть на землю. Це своєрідний поріг, за яким або життя, або смерть. Ритуал покладання на землю передбачає ідею тотожности між народом і Землею. На думку М. Гране, ідея тісного контакту між батьківщиною і її народом є основою релігійних і суспільних установ[32]. У статті „Le dépot de l'enfant sur le sol. Rites anciens et ordalies mythiques" М. Гране простежує формування образу Землі-Матері. Спершу вона була „нейтральним

[26] Encyclopédie des symboles.— [Paris], 1996.— P. 672.
[27] Еліаде М. Священне і мирське.— С. 75.
[28] Еліаде М. Міфи...— С. 249—250.
[29] Еліаде М. Священне і мирське.— С. 76.
[30] Там само.
[31] Там само.— С. 77.
[32] Там само.— С. 76.

святим місцем, як принцип всіх подібностей"[33]. Пізніше „у сукупності концепцій і образів, які визначили організацію сім'ї на основі єдиноутробної споріднености, домашня земля почала сприйматися як материнська годувальна сила"[34].

Так зародилася алхімія: всі ми діти materia prima і працюємо для того, щоб стати filius philosophorum. І шаман племені чарокі, і Жером Кардан (математик XVI ст.) твердять, що Земля породжує коштовне каміння; як ембріон стає дитиною, так і кристал стає діамантом. Земля — жива і родюча Мати, все, що вона народжує, органічне й одухотворене — не лише люди й рослини, але й камені та мінерали. У багатьох міфах камені називають кістками Землі-Матері. Металургія, як і хліборобство, дали людині відчуття, що вона здатна брати участь у творчості природи, сприяти процесу зростання, яке відбувається у надрах землі, користуватися цими дарами.

Саме із землі воскреснуть люди, як кожної весни проростає трава. З цього погляду повне значущости французьке слово „cimetière" (цвинтар), що походить від грецького *koimeterion* „шлюбна кімната", тобто смерть — повернення до землі, вона священний інцест, що обіцяє нам нове народження.

Коли приходить смерть, людина хоче бути похованою в рідній землі. Про це свідчать римські надгробні написи: „Hic natus hic situs est", „Hic situs est patriae", „Hic quo natus fuerat optans erat illo reverti"[35]. „Нехай плоть і кістки знову повернуться у землю!" — виголошують під час китайської похоронної церемонії. Простягнувшись на землі, Йов вигукує: „Я вийшов нагим з лона матері своєї, нагим я повернуся в землю" (Йов. 505, 1. 21).

У ведичній релігії земля — символ матері, джерело буття, захист проти сил небуття. „Вітання тобі, Земле, мати людей, зростай у руках Бога, наповнюйся плодами для блага людства" (Есхіл)[36]. За звичаєм, під час поховання, коли урна з попелом опускається у землю, декламуються станси: „Йди в землю, твою Матір, до нового життя [...] Прийми його, Земле. Покрий своїм одягом, як мати захищає свою дитину" (Рігведа. Гріасутра, 4. 1)[37]. Саме тому поховання аналогічне зануренню у воду при хрещенні як обряд ініціації. На відміну від Води, що також є основою речей і передує організації Космосу, Земля породжує життя. Вода — нерозрізнена маса, Земля ж містить початки свідомого.

Деякі африканські племена мають звичай їсти землю. Це символічна ідентифікація з нею. Чоловік куштує її, а вагітна жінка ковтає. Вважають, що так запалюється вогонь у людині. Земля і жінка часто ототожнюються: перша борозна і зачаття, жнива і народження дитини, збирання плодів і годування грудьми. В Африці та Азії чоловік має право покинути дружину, якщо вона безплідна, бо це передається їхній землі. Вагітні жінки (символ родючости) кидали першу жменю насіння у свіжовиорану борозну, щоб були добрі жнива. „Ваші жінки,— каже Коран,— є для вас, як нива"[38].

---

[33] Еліаде М. Міфи...— С. 250.
[34] Там само.
[35] Еліаде М. Священне і мирське.— С. 75.
[36] Encyclopédie des symboles.— P. 672.
[37] Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles.— P. 941.
[38] Там само.

Серед найдавніших професій хліборобство мало особливе значення, бо цей вид діяльности пов'язаний із сім'ям рослин та плодів, а також відповідає космічному порядку, що відображений у календарі. Сільське господарство забезпечує реґулярність вирощування рослин, задає певний ритм росту, цвітінню, достиганню, сівбі і збору врожаю. Циклічна послідовність земних подій повторює малюнок переміщення небесних світил. Хлібороб — наче каталізатор сил відродження і спасіння, він поєднує початок і кінець, скріплюючи ланки часу та пори року. Л. Е. Керлот підкреслює значення хліборобства для зародження космічної свідомости людини. Мірчі Еліаде зауважує: „Те, що людина побачила в зерні, те, чого вона навчилася, працюючи над ним, те, чого її навчив приклад насіння, що змінює свою форму в землі, було визначальною наукою"[39]. Алегорія хліборобства — образ богині, зовні схожої на Цереру, але з плугом та квітучою віткою. Вона стоїть, обіпершись руками на лопату на тлі зодіаку, що має наголосити важливість природного циклу робіт.

Як вираз замкнутости, внутрішньої солідарности сільської общини і консервативного рільничого господарства склалася особлива форма хліборобської релігії. За ідейним змістом, це культ божеств хліборобів, культ покровителя родючости, божества грози і дощу, дух рослин для забезпечення доброго врожаю, це також магія погоди. Обрядовість пов'язана з сезонними хліборобськими роботами. За формою релігія була замкнена в рамках общини, старійшини та жерці очолювали культ (давньоіндійські общини, культ Озіріса у Давньому Єгипті, культ Таммуза у Вавилонії)[40].

Людина — це своєрідний „земний" ссавець, всі види діяльности котрої так чи так пов'язані із землею. Вона один з чотирьох архетипних елементів. Утім, Г. Башелар закликає не переоцінювати її значення, щоб не потрапити у її залежність від неї. В індоєвропейському контексті символізм землі має два фундаментальні полюси: нічний (діоністичний) та денний (аполоністичний), охоплюючи все поле діяльности і життя „земної тварини", якою є homo sapiens. Від колиски до могили Земля є нашою Праматір'ю у всіх її трансформаціях. Біполяризація відображена також у мексиканській міфології: богиня Земля — годувальниця, але водночас вона вимагає крові у жертву, виступає як символ змінної тотальности — від хтонічного нічного полюса до денного, сільськогосподарського.

За семітською та християнською традицією, перша людина, Адам (з івриту *adamah*, „оброблена земля") був створений із земної пуповини, що містилася під мостом Сіон у Єрусалимі. Отже, ця земля — символ творення, синтез різних символічних полюсів, як-от: вершини і низини, гори, що сягають неба, і глибокі підземелля, які доходять до вулканічного вогню, родючі чорноземи і безплідна пустеля, колиска, в якій народжується життя, і темна могила, „обіцяна земля", де течуть молочні ріки з медовими берегами, земля Виходу, що її Бог призначив євреям, і мертва земля Єгипту, місце вигнання. Це відображається у прикметниках, котрі можна дібрати до слова „земля": географічна, підземна, вулканічна, гориста, посушлива, оброблена.

У нічному аспекті Гея, первісна родючість, часто ототожнюється з нічними богинями, зокрема, у культурі майя, в якій богиня Землі (симво-

[39] Керлот Л. Э. Словарь символов.— С. 207.
[40] Токарев С. А. Ранние формы религии.— Москва, 1990.— С. 369.

лічне число 1) ототожнюється з Місяцем. Серед „двійників" — Артеміда Ефеська, Геката, Лето, Прозерпіна Стигійська (Апулей, Метаморфози, XI, 5), Церера, Ізіз у Єгипті, „природа, мати речей, прототип богинь та богів", кельтська богиня Корідвен. Для Європи характерні так звані чорні богородиці: Богородиця підземна (Шартр, підвали Обсерваторії у Парижі) та Сара, чорна богородиця ордену Святої Марії. Їм присвячені дослідження М. Дуран-Лефебр „Études sur l'origines des Vierges noires" (1935), Е. Салієн „Nos Vierges noires" (1945). Всі вони мають чорний колір та чорний камінь своєю емблемою (римський храм Сібели, Magna Mater deorum). Поети-символісти (зокрема, А. Бєлий) часто зверталися до темної сторони землі; дитина, котру мати годує грудьми, для них є символом утаємничення у незвідане. У сіно-тибетській культурі, що є перш за все сільськогосподарською, п'ять основних елементів (серед них метал і дерево), тоді як у західноєвропейських культурах вони відповідають землі.

Про роздвоєння універсального хліборобського божества на потойбічне і земне свідчать трипільські вази з антропоморфними зображеннями у звичайному чи перевернутому вигляді. Наприклад, знахідка в поселенні Трушешті в Румунії підтверджує існування жіночого хтонічного образу: це зерновик, прикрашений рельєфними перевернутими жіночими фігурами, що народжують дитину[41]. Зміст композиції зрозумілий — забезпечити ріст посіяного зерна.

Символами наповнене і Святе Письмо. У Книзі Буття читаємо: „На початку Бог створив небо та землю (1, 1. 1)... І назвав Бог суходіл: „Земля" (1, 1. 10)... І сказав Бог: „Нехай земля вродить траву, ярину, що насіння вона розсіває, дерево овочеве, що за родом своїм плід приносить, що в ньому насіння його на землі" (1, 1. 11)... І сказав Бог: „Нехай видасть земля живу душу за родом її, худобу й плазуюче, і земну звірину за родом її" (1, 1. 24). Потім створив Бог людину, щоб вона наповнювала землю, оволодівала нею та працювала на ній (1, 1. 28). У Книзі Еклезіаста земля є символом вічності: „Покоління відходить, і покоління приходить, а земля віковічно стоїть!" (1, 1. 4).

В українського народу, як осілого хліборобського народу, одвічно священне ставлення до землі. Її називали найвеличнішими епітетами: свята, Божа, праведна, венька-мати тощо. Згадаймо вислів: „Держімося землі, бо вона нас держить". Українці споконвіку — хлібороби, звідси велика пошана до своєї годувальниці. Земля для селянина була, немов жива істота. Вона і плодовита, і багата, і щедра[42]. Тісна взаємодія людини з природою формує національну ритуально-обрядову структуру, яка відчутно впливає на ментальність етносу, виробляючи такі риси, як працелюбність, м'якість характеру, чесність, поетичність.

Ю. Липа вважає, що „культура збіжжя — це, з погляду біологічного, симбіоз людської збірноти з рослинною, і історія цього симбіозу — це властиво найстаріша історія осілого людства"[43]. Для українців пшениця стала символом краю (блакитне небо та лан золотистої пшениці — барви національного прапора). Вона відіграє важливу роль у народних обрядах та звичаях. Візьмімо, для прикладу, Різдво — одне з найвеличніших свят

[41] http://recult.virtualove.net/docs/danil/cosmo_05.htm

[42] Скуратівський В. Русалії.— К., 1996.— С. 423.

[43] Липа Ю. Призначення України.— [Б. м.], 1953.— С. 59.

року. Символом перемоги над злом і зимою є в українців не галузка омели чи ялинка у вогнях, а сніп пшениці та кутя, національна страва з вареної пшениці й меду. Власне культура пшениці характеризує українську територію, а не культура жита, яку вирощують на сусідніх теренах.

Вирушаючи в далеку і довгу дорогу, не один брав зі собою найсвятіший амулет — грудочку землі. Недарма рідні першими кидають жменьку землі на домовину, приказуючи: „Нехай земля буде тобі пухом!" Цей звичай зберігся до нашого часу в похоронному обряді. Грудка землі як оберіг і пам'ять про батьківщину — наш давній і добрий символ; українці-еміґранти, вирушаючи на чужину, брали зі собою жменю рідної землі як найдорожчий скарб. У Т. Шевченка читаємо: „Або хоч крихітку землі із-за Дніпра мого святого святії вітри принесли та й більш нічого" („Не гріє сонце на чужині...")[44]. Тих, хто забував рідну землю, називали безбатченками, перекотиполем. Т. Шевченко часто звертався до образу землі. Він у нього набуває символічного значення як батьківщини: „Малого сліду не покину на нашій славній Україні, на нашій — не своїй землі" („Мені однаково, чи буду...")[45]. У І. Франка читаємо: „Земле, моя всеплодющая мати, сили, що в твоїй живе глибині, краплю, щоб в бою сильніше стояти, дай і мені"[46]. Поетичним епілогом одвічної залежности селянина від землі є такі рядки: „Мов худоба, ярмом прикута до землі, живеш ти, людино, поневіряєшся, клопочешся, щоб прожити день. І навіть не подумаєш про те, що діється навколо тебе, які медові пахощі здіймаються над землею [...] як сліпий камінь під водою глибокою, живеш ти, людино! В пітьмі ореш ниву життя й сієш на ній свої сльози, працю, біль. По багні тягнеш ти зоряну душу свою..." (В. Реймонт)[47]. Ця історико-культурна універсалія дає змогу виявити неповторність кожної національної культури.

Символ землі наявний у літературі не тільки у значенні тропа, але й як універсальна категорія пізнання духовного єства. Це натяк на трансцендентну істину, на шлях утаємничення у першосутність. Очевидно, що ні на одному етапі розвитку цивілізації людина не могла обійтися без символів. Наука і технологія не звільнили людину від її залежности від символів, ця залежність навіть зросла. Символічне розуміння землі в різних культурах відображає закони природи, контрасти і перетворення, що визначають зв'язок життя людського і космічного. Суміщення давнього і сучасного розуміння землі привело до її трактування як сутности буття. Таке ставлення до символу землі характерне для багатьох творів світової літератури.

Символ — тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто чуттєвий образ водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять[48]. Образ землі має значення також вказівки на щось інше, що безпосередньо не входить до чуттєвого образу, а саме — на ідею вічности життя. У символі землі видове явище підводиться під

---

[44] Шевченко Т. Г. Кобзар.— К., 1986.— С. 327.
[45] Там само.— С. 304.
[46] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 1.— С. 28.
[47] Реймонт В. Селяни: У 2 т.— К., 1985.— Т. 2.— С. 326.
[48] Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури.— К., 2001.— С. 107.

певну спільність, але не гине, не розуміється переносно, ніколи не зникає з поля зору письменника і читача. Воно побудоване за певним законом і тому закономірне, так само реальне, як і та спільність, узагальненість, під яку його підведено. Символ землі завжди до певної міри є атрибутом, розрахованим на розуміння його невиявленої суті автором і читачем. Поняття символу землі тісно пов'язане з поняттям художнього образу. І художній образ, і образ-символ служать меті художнього розкриття конкретно зображуваних явищ. У символічному образі розкриттю конкретного явища надається більш узагальнений зміст, причому символ вказує на принципово відмінний об'єкт, явище суспільне і природне, з яким він своєю суттю не пов'язаний (земля — ґрунт, земля — вічна екзистенція). Це характеризує і образ, і символ землі.

Пасторальна література зображала радше пастуха, що відмовився від титулу та багатства задля спокою і мирного життя у селі. Рустична література „не відмовляється віднайти у сільському житті елементи дійсности, які її цікавлять і які вона естетично перетворює“[49]. У Ламартіна чи Ж. Санд праця селян на землі — привід для оспівування краси життя на лоні природи. Протилежним полюсом було зображення селянина у крайній нужді, як жертву соціального порядку (публіцист Кур'є, економіст А. Бланкі та інші). Між цими двома протилежними поглядами з'являється ще один образ селянина, невизначений, деколи смішний та наївний, деколи аґресивний і таємничий. Згадаймо селянина з „Дона Жуана“ Мольєра. Таким його бачать Дю Мерсан, А. Моньє, Т. Леклерк, П. де Кок[50].

У французькій літературі „Селяни“ О. де Бальзака — один із значних романів, присвячених темі „влади землі“. Цей твір, написаний у зрілий період творчости письменника, дає багатий матеріал для вивчення особливостей розв'язання проблеми землі у традиціях реалізму XIX ст. Образ селянства істотно відрізняється від того, який переважав у попередню епоху романтизму. В цьому романі земля є умовою існування селянина; праця і любов до землі визначають характер життєдіяльности героїв. „Cloué par la loi de la Nécessité, cloué par celle de la seigneurie, on est toujours condamné à perpétuité à la terre. Là où nous sommes, nous la creusons, la terre et nous la bêchons, nous la fumons et nous la travaillons pour vous autres qu'êtes nés riches, comme nous sommes pauvres“[51]. Не кожен з героїв О. де Бальзака розуміє справжню красу землі: „...pour goûter les délices de la campagne, il faut y avoir des intérês, en connaître les travaux, et le concert alternatif de la peine et du plaisir, symbole éternel de la vie humaine“[52]. І все-таки художньо-психологічний образ землі у романі „Селяни“ Бальзака не підноситься до символу другого порядку (за О. Лосєвим) — землі-матері, землі як вічного начала життя. Лейтмотивом твору залишається любов до землі та володіння нею як засобом існування[53].

---

[49] Andreoli M. Lectures et Mythes // Les Chouans et Les Paysans d'Honoré de Balzac.— Paris, 1999.— P. 323.

[50] Там само.— P. 324.

[51] Balzac H. Les Paysans.— Paris, 1975.— P. 92—93.

[52] Там само.— P. 55.

[53] Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.— Москва, 1976.— С. 198.

Література протягом усієї першої половини століття нехтувала основний зв'язок „селянин — земля", який уперше став стрижнем конфлікту в романі „Земля" Е. Золя, у ньому особистість селянина набула глибини. Початок „Ébauche" (Чорновик роману) ключовий для розуміння усього твору. Любов до землі звеличує селянина. Золя-поет прагне показати ліричність обраної теми „земля — людина". Та Золя-романіст хоче бути точним і об'єктивним: для нього селянин залишається „animal farouche et meurtrier". Перші рядки „Ébauche" виявляють намір створити грандіозний твір про зв'язок людини із землею у його конкретних проявах та в символічному аспекті: „Je veux faire le poème vivant de la terre, mais sans symbole, humainement. J'entends par là que je veux peindre d'abord en bas l'amour du paysan pour la terre, un amour immédiat, la possession du plus de terre possible, la passion d'en avoir beaucoup, parce qu'elle est à ses yeux la forme de la richesse; puis en m'élevant, l'amour de la terre nourricière, la terre dont nous tirons tout, notre être, notre substance, notre vie et où nous finissons par retourner..."[54]

У цих двох величезних фресках сільського життя — „Селяни" і „Земля", які створені в різні епохи, у зображенні селян бачимо багато спільних рис. Земля має над ними безмежну владу. Це грубуваті та корисливі люди, усі почуття котрих зводяться до інтересу та вигоди. Але Золя хоче показати саме землю, „землю-годувальницю", яка дає життя і невмолимо його забирає. Це величезний, завжди присутній і всеохопний образ його твору. Людина, селянин — тільки комаха, що наполегливо трудиться біля землі, аби вирвати з неї життя.

Роман „Земля" не оригінальний у використанні елементів, які є засадничими складовими сільського життя, але саме їх систематизованість, покликана розкрити символічне значення землі, виділяє його з ряду подібних творів. Використавши досвід попередників, Золя перегрупував сцени, декор, уніфікував психологічні риси селян, витворюючи типи. Дія роману має завданням не тільки зацікавити читача. Низка епізодів утворює ланцюг певного виду сільськогосподарських робіт, як-от: сівба (1-ша частина, розділ I), роботи в саду (2-га ч., р. III), жнива (3-тя ч., р. IV), молотьба (3-тя ч., р. VI), збір винограду (4-та ч., р. IV), обробіток землі (5-та ч., р. III) чи годівля худоби: спарювання корови (1-ша ч., р. I), остригання баранів (2-га ч., р. I), купівля корови (2-га ч., р. VI), отеління (3-тя ч., р. V), череда на випасі (4-та ч., р. I). Золя не обійшов увагою жодну клітинку механізму, що називається сільським життям,— щоб надати йому універсального значення.

Земля уособлює жінку: взимку під снігом вгадуються „membres engourdis", а насіння спить біля „flancs glacés"[55]; під серпневим сонцем „les couches s'achevaient, on sentait la sémence gonflée jaillir de la matrice commune"[56]; на початку березня Бос „semblait s'attarder au sommeil, comme ces dormeuses qui ne dorment plus tout à fait, mais qui évitent de remuer, pour jouir de leur paresse"[57]. Жінки виступають ніби втіленням землі. Недарма Ліза чекає дитину під час жнив, з „ce ventre énorme, qui

[54] Robert G. La terre d'E. Zola. Étude historique et critique.— Paris, 1952.— P. 159.
[55] Zola E. La Terre.— Paris, 1984.— P. 88.
[56] Там само.— P. 217.
[57] Там само.— P. 459.

semblait la bosse d'un germe soulevée de la terre féconde"[58]. Франсуаза, відкидаючи гній, стоїть на возі з добривами „très grande saine et forte comme si elle eût passé là, et que cette odeur de fécondité fût sortie d'elle"[59]. У Бюто два бажання — Франсуаза та земля. У натуралістичному дусі прив'язаність селянина до землі виявляється у формі сексуального потягу.

Земля доводить героїв до божевілля, вона ж бо ніколи не буде належати комусь одному, навпаки, вони всі належать їй. Порівняння людини з комахою, зокрема, у сценах сівби та жнив, підкреслюють диспропорцію між бажанням і безмежністю об'єкта бажань. „Maintenant, chaque parcelle de la petite culture avait le sien, ils (les semeurs) se multipliaient, pulluaient comme de noires fourmis laborieuses, mises en l'air par quelque gros travail, s'acharnant sur une besogne démésurée, géante à côté de leur petitesse; et l'on distiguait pourtant, même chez les plus lointains, le geste obstiné, toujours le même, cet entêtement d'insectes en lutte avec l'immensité du sol victorieux à la fin de l'étendue et de la vie"[60]. Деколи селянину видається, що він може підкорити собі землю, та ця ілюзія триває тільки хвилину: „... et, gerbe à gerbe, la nappe immense tombait, chaque coup de faux mordait, emportait une entaille ronde. Les insectes grêles, noyés dans ce travail géant, en sortaient victorieux. Derrière leur marche lente, en ligne, la terre rose reparaissait les chaumes durs, au travers desquels piétinaient les ramasseuses, la taille cassée"[61].

„Ébauche" визначив головну тему: екзальтація життєдайних сил землі та її незворушність до проблем людини, які викликають у селянина інстинктивну любов-прив'язаність до неї, наділяючи його величчю, незважаючи на злочини, що він коїть задля неї. Правдивість зображення — найперша вимога для Золя. Його могутній уяві завдячуємо „відкриття" цієї реальности. Конфлікт народжується навколо проблеми володіння землею, щоб показати пристрасть селянина, яка витісняє з його серця всі інші людські почуття. Завдяки використанню землі як символу єдність частин роману посилюється, драматизм конфліктів загострюється, роман набуває епічного розмаху. Зібрані факти слугують для ілюстрації життя як вічного оновлення: народження із землі — смерть як повернення в землю — нове народження як продовження життєвого циклу, що ніколи не зупиняється. Золя цікавиться не конкретним селянином, а селянином узагалі, тому шукає для роману найбільш типове та разом з тим узагальнене місце дії. Місцевий колорит не потрібний для виконання поставленого перед романом завдання. Зайве шукати у творі детальні пояснення сільськогосподарських робіт. Погляд Золя — це погляд городянина, який не дуже добре на цьому знається. Мета зображення сівби на початку та в кінці роману — радше поетична ілюстрація головної теми. Золя не описує використання машин для сільськогосподарських робіт. Саме селянин виступає слабким, але водночас сильним у протистоянні із землею, що вимагає від нього ціковитого посвячення. (Навіть фермер Урдекен сумнівається в ефективності машин, воліючи наймати робітників.) Відтворення

[58] Zola E. La Terre.— P. 224.
[59] Там само.— P. 379.
[60] Там само.— P. 24.
[61] Там само.— P. 219.

різних видів сільськогосподарських робіт потрібне для показу циклу життя землі у кожній з фаз, що змінюються послідовно. Цей спосіб надає кожній частині ориґінальної тональности. Поетичний ефект домінує над точністю опису робіт. Для Золя це спосіб показати боротьбу землі і людини, їх взаємну залежність (земля також потребує турботи для відновлення сил навесні). У Бос, крім пшениці, вирощують й інші сільськогосподарські культури, але саме пшениця — найважливіша для селян у романі. Пшениця набуває символічного значення. Від неї залежить добробут села Ронь: якщо загине врожай, це їх зруйнує.

Завдяки умінню вибудувати цілість навколо символічного значення землі Золя виконав своє завдання, створивши гімн незнищенности життя. „L'homme fait la terre, comme on dit en Beauce“[62], але можемо стверджувати, що земля творить людину: „Cette Beauce plate, fertile, d'une culture aisée, mais demandant un effort continu, a fait le Beauceron froid et réfléchi, n'ayant jamais d'autre passion que la terre“[63].

Земля у романі Е. Золя виступає як сутність існування героїв, усіх їхніх помислів і дій. Не дивно, що існування селянина цілковито залежить від землі. Золя звеличує землю як джерело життя, вона — родючість і надія, а разом з тим причина вічної боротьби між людьми. Разом із стражданнями та злочинами він показує велич їхніх зусиль у боротьбі між Життям і Смертю, повільну та монотонну працю, конче потрібну для продовження вічного циклу життя.

Міський спосіб життя стає між Землею і Людиною — ось чого побоюється франкомовний швейцарський письменник Ш.-Ф. Рамюз. Літературознавець М. П. Тіссо пояснює це так: „Він виведе на сцену лише горян, виноробів, рибалок та самітників, тобто, осіб чи їх групи, „взятих“ з природи, яких легко відокремити від соціальних груп та даної цивілізації“[64]. У любові до своєї землі та у її зображенні Рамюз не має рівних у романській літературі зламу XIX—XX ст. Автор подарував читачам свій світ, у якому кожен персонаж, предмет, опис, ідея містить частку його самого. Рамюз відмовляється від фольклору як елемента національного колориту; його завдання — розповісти вічну історію кохання і смерти мовою, зрозумілою трудівникам провінції Во і цілого світу. Його тема — це „thème de parout et de toujours“[65]. Проте персонажі завжди перебувають у конкретній точці на карті — на рідній землі, їхній і самого Рамюза, на тлі добре знаного з дитинства пейзажу. Вони всі, за винятком танцівниці та Жульєтти, „краси на землі“ (так званий чужинний елемент), заробляють на хліб у поті чола, важко працюючи на землі. Вічний водуазький селянин незмінний на тлі часу. Стиль Рамюза виробився через наскрізний образ рідної землі, „маленької батьківщини“. На думку А. Берхтольда, „залишаючись вірним об'єкту зображення і дбаючи про його відповідність більше за будь-якого іншого реґіонального письменника, він знайшов, завдяки наполегливій праці, „тон“, що виразив трагедію звичайної людини“[66].

---

[62] Zola E. La Terre.— P. 41.

[63] Там само.— P. 43.

[64] Цит. за: Robert G. La terre d'E. Zola...— P. 417.

[65] Berchtold A. La Suisse romande au cap du XX s. Portrait littéraire et moral.— Lausanne, 1966.— P. 768.

[66] Там само.— P. 770.

Романи Рамюза належать до рустичних, бо відображають конфлікт „земля — людина“, звичайно, у їх специфічній модифікації. Людина стає людиною саме через постійний контакт з природою, з рідною землею. Землю треба полюбити, перш ніж спробувати її приборкати. Як і селяни, Рамюз хоче торкнутися землі, щоб досягти джерела буття. Ідеї, висловлені в есеях „Сенс буття“, проілюстровані у „Вітанні селянину“, дістали завершений вигляд у „Приході поета“. Ці твори — фундамент рамюзівської естетики. Відштовхуючись від віднайденої автентичности, треба побачити очима селянина недоторкану і вічну землю у акті пізнання, що стане актом нового народження і дасть змогу побачити світ у його простоті. Рамюз зумів відродити у собі „вічного селянина“, щоб віднайти подібність мікрокосмосу Во та Всесвіту. Селянин, як і всі інші, допомагає віднайти сенс життя своїм співвітчизникам, вчить їх „tenir ensemble“, висловлюючи те, що бачить у їхніх поглядах.

Ще Ж. Санд підмітила винятковість селянина. У нього особливе бачення світу через причетність до циклу сільськогосподарських робіт. Саме Рамюзу найкраще вдалося зрозуміти це і передати у містичному рустичному романі. На тлі конформістського села, де важливим є дотримання норм поведінки і моралі, письменник зобразив людей, які дивляться на світ чистими очима своєї душі. Через простоту і наївність вони сягають розуміння таємниці Життя. Рустичний роман Рамюза на межі символізму та містики залишається вірним традиціям попередників і підносить до рівня пророків простих героїв-селян.

Гірське селище виконує роль оберега традиційного патріархального життя. Селянин — ніби голос рідної землі, символ гармонії людини та її оточення, що прославляє красу життя за прадавніми звичаями, складеними самою природою. Звідси неможливість прижитися тут чужинцеві.

Схема буття героїв „d'ici“ (тут) і „de l'ailleurs“ (там) нерозривно пов'язана з тематикою „du Même“ (свого) і „de l'Autre“ (чужого), на котрій базується рамюзівське бачення світу[67]. Найпростіший тип зв'язку „ici / ailleurs“ бачимо в автобіографічних творах „Еме Паш, водуазький художник“ та „Самюель Беле“, у яких герой перетинає кордон між країнами чи різними районами. Такий перехід показує, що герой „інший“ у своєму світі, на рідній землі. Умовний перетин кордону символізує роздвоєння у його бутті. Рамюзівський персонаж подорожує не для задоволення, а тому, що не може діяти інакше. „Простір відчувається лише через розрив героя зі своїм корінням, своїм середовищем, який він болісно зносить...“[68] Герой їде з наміром повернутись, їде, щоб таким чином зрозуміти і віднайти себе. Ці романи можна назвати романами „de l'aller et du retour“. Такими героями-мандрівниками є Еме Паш і Самюель Беле. Саме повернення до рідної землі відновлює талант художника: „Aime cette terre pour l'amour d'elle, et tout te sera pardonné“[69].

Твори Рамюза навчають любови і поваги до простих людей, до добре виконаної роботи, до „сродної“ праці. Вони, перш за все, запрошують роздумувати і відкривати нове та незнане у маленькому селі чи місті, де жи-

---

[67] Renaud Ph. Passages et messages. Introduction à la topographie ramuzienne // Ramuz C. F. 1. Études ramusiennes, textes réunis par J. L. Pierre.— Paris, 1983.— P. 147.

[68] Там само.— P. 148.

[69] Ramuz C. F. Aimé Pache, peintre vaudois.— Lausanne, 1991.— P. 251.

вемо. Не треба покидати свою країну, щоб спілкуватися зі Всесвітом, але часом треба виїхати далеко звідтіль, щоб краще зрозуміти її і ще більше полюбити. Поза сумнівом, Рамюз, водуазький поет, реалізував те, про що говорив Жюст Олів'є: „exprimer le génie du lieu"[70]. Його герої шукають щастя, та на життєвому шляху їм трапляються тільки маленькі радощі й страждання повсякденного життя. Вони не бачать, що щастя — це „chez nous". Це рідна земля, яка радо вітає їх після низки життєвих випробувань. У Рамюза спостерігаємо специфічне розуміння зв'язку людини із землею. Його символічне трактування її відповідає узагальненню: земля — це „petit pays", батьківщина.

Символ землі завжди до певної міри атрибут, розрахований на авторове і читачеве розуміння його невиявленої суті. Символ дає змогу торкнутися світу метафізичного, потойбічного, надчуттєвого. Символ землі можна тлумачити як позаматеріальне уявлення. Він пов'язує земне та емпіричне з вічним, з глибинним. Символ використовується там, де просто художнього образу землі замало. Його завдання — виразити алегоричне й невимовне шляхом відповідностей між зовнішнім й іншими світами. Цей дуалізм характерний для символу землі. Тому в кожного з письменників (Бальзак, Золя, Рамюз) своє розуміння символу землі і його вираження, яке відповідає специфічному методу художнього переосмислення дійсности, темі та ідеї конкретного твору й творчости взагалі.

Хоча і в О. де Бальзака, і в Е. Золя зображено різні соціально-історичні умови, можемо, однак, стверджувати, що володіння землею стає визначальним у формуванні характеру і світогляду їхніх героїв. Єдиною дійовою особою обох романів є справжня земля, та, яку обробляють селяни. У романі Золя земля переростає у символ, що рухає сюжет, зумовлює колізії, набуває всеосяжного значення і узагальненого смислу. Поряд з достовірним портретом селянства — гімн вічній Матері родючости. Любов до землі пояснює, але не завжди виправдовує егоїзм, ненависть, жорстокість, злочини героїв. Земля-бунтівниця і земля-годувальниця нероздільно володіє душею та тілом людей. Йдеться не про змалювання сільського життя як факту, а про передачу його глибинного змісту як вічного процесу оновлення. У Бальзака можемо говорити про наявність символічного образу землі, що не підіймається до рівня символу. Він створив роман про селян, використовуючи паралельно мотив землі.

Символічне прочитання образу землі відбувається при зіставленні її зі змістом, ідеєю, які автор вкладає у твір. Вияв символічности — у вживанні в традиційному розумінні символу землі. У Золя можемо говорити про використання символу. Образ землі в його творі надважливий, на нього фокусуються всі художні засоби роману. Рамюз веде читача від розуміння часткового до охоплення цілого, до узагальнення образу землі як символу батьківщини. Його твори загальнолюдського звучання завжди глибоко вкорінені в національному ґрунті: людина для відновлення сил повертається до джерел, до рідної землі.

У письменників немає ідентичного розуміння символу землі, але такий синкретизм образів відображає процес спільних уявлень про нього в різних національних літературах. Символ землі утворив точку особливого

---

[70] Berchtold A. La Suisse romande au cap du XX s. ...— P. 770.

бачення місця людини у світі, що проходить через призму творчого переосмислення, набуває нових художніх властивостей. Стають зрозумілими засади селянського менталітету: одвічна вартість життя, повага до матері, шанобливе ставлення до землі. Потенція символу землі виявляється безмежною: він переосмислюється у новому контексті роману в кожного письменника. У всіх романах символ землі — основна складова твору як підсвідомий вияв завжди наявної автохтонности.

**Iryna KUSHNIR**

## SYMBOLIC MEANING OF *LAND*, ITS ORIGIN AND ARTISTIC EMBODIMENT IN THE WORKS OF H. DE BALZAC, E. ZOLA AND CH.-F. RAMUZ

Since ancient times till the present, all cultural epochs have shown interest in the symbol of land which is reflected in literature and aesthetics. Each of the writers (H. de Balzac, E. Zola and Ch.-F. Ramuz) realizes and uses the *Land* symbol in a peculiar way which correlates with a specific method of literary perception of reality with the theme and idea of a particular text and literary creations in general. Land ownership determines the shaping of characters by Balzac and Zola. *La Terre* by E. Zola glorifies the eternal fertility of *Land*. The works of Ch.-F. Ramuz demonstrate how he proceeds from understanding the partial to conceiving the whole, to the synthesis of the *Land* image as a symbol of motherland. The symbol of *Land* provides a special vision of an individual's place in the world; it allows re-considering the importance of life and human values.

*Надія ПОЛІЩУК*

# МІФОЛОГЕМА ВІЧНОГО МАНДРІВНИКА: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Численні леґенди про Вічного Жида (а їх налічують близько ста, причому велика частина з них має багато варіантів), який за зневагу Ісуса Христа проклятий вічно блукати по світі, сягають своїм корінням епохи Середньовіччя, коли в окрему групу сформувалися перекази про воїна — свідка розправи над Спасителем, приреченого на мандри у вічних муках в очікуванні Христового повернення на землю.

Одним із варіантних розгалужень леґенди є оповідь про Картафіла — сторожа у преторії Пілата, який, підганяючи Христа під час Хресної Дороги на Голгофу, вдарив Його у спину, за що й був проклятий на вічне існування[1]. За іншими переказами, Картафіл не вдаряв Христа і навіть не розмовляв із Ним, але під час страти Ісуса вигукував: „Почекайте мене, я теж хочу подивитися на розп'яття неправдивого пророка!", після чого Христос прокляв його на вічний неспокій і мандри. Характерною ознакою леґенди є впадання Картафіла в невиліковну хворобу кожного разу, як він досягав столітнього віку, а по тому швидке одужання і повернення до тридцятилітнього віку очевидця Христа[2].

Італійська за походженням леґенда виводить ім'я Малха (Марка, Малхуса), який за провину перед Христом приречений на вічне життя під землею: ходити без упину навколо колони, очікуючи повернення Христа. Під його ногами утворилися ями, опустилася земля, а він у відчаї б'ється головою об колону, та померти не може[3]. Ще одна леґенда розповідає про Яна Родуїна — схопленого очевидця Христового розп'яття, якого тримають в ув'язненні за дев'ятьма дверима. Це гола людина, тіло якої обросло волоссям. Вона перебуває у глибокому мовчанні, але при зустрічі з людьми завжди питає лише про одне: „Чи вже йде людина з хрестом?", як його і закляв Ісус[4]. Останнє ім'я, яке стоїть дещо осібно від попередніх,— Лонгин-сотник, який прибив Ісуса на хресті або, за іншою вер-

---

[1] Веселовский А. К вопросу об образовании местных легенд в Палестине // Журнал Министерства народного просвещения.— 1885.— № 5.— С. 174.

[2] Пресс А. Вечный Жид // Еврейская энциклопедия / Под ред. доктора Л. Каценельсона и барона Д. Г. Гинцбурга.— Санкт-Петербург, [б. д.].— Т. 5.— Стб. 898—899.

[3] Там само; Веселовский А. К вопросу об образовании...— С. 175.

[4] Пресс А. Вечный Жид.— Т. 5.— Стб. 899.

сією, вдарив по щоці, за що покараний на вічні муки: тричі на день його поглинає дикий звір, і тричі Лонгин знову оживає.

Прикметною рисою наведених леґенд є наявність у них спостережуваних рудиментів міфологічного світогляду, що виявляється у характерній для них усіх ідеї циклічности, вираженій як:

— напад хвороби кожного разу, коли Вічному Жидові виповнюється сто років, і повернення до здорового тридцятилітнього віку (*Картафіл*);

— поглинання і випльовування диким звіром тричі на день (*Лонгин*);

— кружляння навколо стовпа у підземеллі (*Малх*).

В українській фольклорній традиції також поширені леґенди про Агасвера, однак із притаманними їм відмінностями[5]. У порівнянні з європейським інваріантом, українська леґенда цікава тим, що, крім Вічного Жида, витворює й образ Вічної Жидівки[6]; відтак особливостями даної леґенди стають нарізні мандри Вічного Подружжя, їхня періодична зустріч раз на сто років та розлука.

Як бачимо, в українських переказах, пізніших — щодо європейських — за своїм походженням, образ вічного блукальця фіґурує під узагальненим іменем Вічного Жида. У подальших апокрифічних текстах спостерігається процес затрати домінантних структурних елементів інваріантної оповіді з переносом індивідуальної провини перед Христом на всю націю: „Є такі Жиди, що будуть до кінця світу ходити. То ті Жиди, що Христові ніколи спокою не давали“[7]; навіть більше — з виходом за рамки самої леґенди, як-от у переказі про Цигана, який, зневаживши Христа (для розп'яття Месії він виготовив більше цвяхів, ніж вимагалося, і насміхався з приводу цього), зазнає „канонічного“ прокляття: „Бачиш, як той цвях не має ніде пристановища, так само і ти не будеш мати аж до скінчення світу! Тому цигани так триндаються від міста до міста“[8]. Глибшої трансформації у цьому контексті зазнає сюжет переказу „Вічний танець“, у якому залишаються лише зовнішні атрибути — провина перед Богом і покарання за нього, що триватиме вічно, натомість зміст наповнюється суто етичною проблематикою[9].

---

[5] Див. перекази про Агасвера, які зібрав В. Гнатюк,— „Про Вічного Жида“, „Вічний Жид“, „Невмирущий Жид“, „Христос і жиди“: Галицько-руські народні легенди / Зібрав В. Гнатюк.— Львів, 1902.— Т. 1.— № 134, 194—196 (Етнографічний збірник: видання Етнографічної комісії НТШ, т. 12).

[6] „Христос під час хресної Дороги змучився і став під хатою одного Жида. Той каже Христові: „Йди, йди, не стій під моєю хатою“. Христос каже: „Від нинішнього дня ти, Жиде, будеш вічно ходив до Страшного суду“. Вийшла Жидівка: „Ні, чого ти став, йди далі бук“. Христос до неї: „І ти також будеш вічно ходити по тім світі“. Див.: Етнографічний збірник...— № 194.

[7] Там само.— № 134.

[8] Там само.— № 131.

[9] „В одному селі гуляли допізна в корчмі хлопці і дівчата. Не було вже світла, а ще хотіли гуляти. Один хлопець з дівчиною пішли до каплиці святого Миколи і взяли з-перед нього там свічки, засвітили в корчмі і гуляли. І за те Пан Біг дуже покарав їх, бо вони дуже согрішили тим і так гуляють в тій корчмі до нинішнього дня і будуть гуляти по віки вічні“ (Там само.— № 428). Пор. також біблійний текст Нового Заповіту: „Уранці, повертаючись до міста, він [Христос] зголоднів. Побачивши одну смоковницю край дороги, він підійшов до неї, та не знайшов на ній нічого, крім самого листя, тож сказав до неї: „Нехай повік не буде з тебе плоду!“ негайно же смоковниця всохла“ (Мт. 21. 18—19). У низці інших оповідей прокляття Богом/Христом за непослух/спробу глумління, до прикладу, стає радше прийомом у змодельованій словесній формулі. Вона будується за принципом паралелізму: яким є

Поряд із модифікованими варіантами західноєвропейського апокрифа про Агасвера, українська етноментальність зафіксувала оригінальні перекази про грішника, який спокутує свої злочини перед Богом у вічному прокляттї; він фіґурує під інваріантним іменем Марка Проклятого. Типологічно спорідненими рисами обох персонажів (Агасвера і Марка Проклятого) є:

— зв'язок імени з долею грішника;
— скоєний злочин;
— покарання безсмертям на вічні мандри без права спочинку;
— усвідомлення своєї гріховности;
— допомога людям як покута за гріхи;
— віщування нещастя своєю появою;
— ізгойництво в суспільстві.

Диференційні ознаки сфокусовано навколо домінантних рис: Агасвер зневажив Христа — Бога, тому вимір його вчинку сягає розмірів Усесвіту, а Марко вбив рідних — людей; вимір його злочину обмежується рамками суспільства. Суттєві відмінності відображено в семантиці імени: у першому випадку наголошується на *вічності* прокляття, у другому — на самому *прокляттї* — факті покарання. Цим зумовлюється й характер змістового розподілу: проблематика леґенд про Агасвера набуває філософського звучання, натомість про Марка Проклятого — морально-релігійного потрактування (див. *Додаток* у кінці статті). Відтак у зазначеному сенсі український вічний мандрівник має більше спільних рис із старозавітним вигнанцем Каїном, а не з апокрифічним персонажем Агасвером. Вони, крім убивства рідних (Марко — матері, сестри/брата; Каїн — брата) і вічного прокляття у мандрах, приречені носити на собі сліди свого злочину: торби з головами жертв усередині/торби з камінням як еквівалент убитих душ/обруч на голові розбійника (леґенди про Марка Проклятого) — знак на чолі (Старий Заповіт)/тіло вбитого Авеля на спині Каїна (балканський фольклор)[10]. Але і тут наявні відмінності, що виокремлюють власне українські за походженням леґенди: адже і торби з камінням, і залізний обруч на голові спадають, або торби з головами жертв легшають щоразу після доброго вчинку грішника, символізуючи у такий спосіб цілковите або часткове прощення гріха. Таким чином, в українських переказах передбачено імовірне звільнення від фатального прокляття, тоді як західноєвропейські леґенди виключають можливість прощення взагалі.

Глибший аналіз міфологічної основи леґенд про Марка Проклятого виявляє редуковану форму їх спорідненості з поширеними переказами про святих, зокрема, з народним варіантом оповіді про Андрія Первозванного[11], що своєю чергою містить у собі два окремі сюжети, які поза даним

---

зміст провини, таким стає і зміст прокляття — „щоб ти... до кінця віку/доки світа!", причому за законами нисхідної ґрадації: від божественної особи (Бог /№ 28, 305, 308—309/ — Христос /№ 84—86/ — Діва Марія з Христом /№ 87/ — апостол Павло /№ 322/) до людини) батько /№ 303, 307/ — мати /№ 304/. Загальна схема леґенд є такою: людина, граючись з Богом, наслідує тварину і перетворюється у неї, реалізуючи довічне прокляття Бога. Так, за народним уявленням, виникли зозуля, пес, мавпа, черепахи, кріт тощо. Див.: Галицько-руські народні легенди.

[10] Бадаланова Ф. Каин окаянный // Живая Старина.— 1997.— № 2.— С. 44.

[11] Кулиш П. Странствование по тому свету // Кулиш П. Записки о Южной Руси: В 2 т. / Сост. и изд. П. Кулиша.— Репринт. изд.— К., 1994.— Т. 1.— С. 309—311.

текстом (тобто оповіддю про Андрія Первозванного) функціонують як два незалежні цикли, умовно названі тут 1) циклом леґенд про розбійника в лісі та 2) циклом леґенд про кровозмісника.

Зміст переказів 1-го циклу зводиться до інваріантної розповіді про злочинця, який живе в лісі після скоєння численних убивств, серед яких — жахливе вбивство батьків (і рідних). Розкаюючись за свої вчинки, він сповідається й дістає тяжку покуту: виростити дерево (переважно яблуню), підливаючи його водою, яку він повинен навколішки носити до дерева або в долонях, або у роті. Цілковите прощення гріхів настане, якщо з дерева спадуть усі дозрілі плоди. Якщо ж на ньому залишаться два плоди (вони символізують душі убитих матері і батька), це означатиме, що прощення не остаточне. Варіативність даного циклу леґенд узагальнено можна відобразити у *Таблиці 1:*

*Таблиця 1*

| № з/п* | РЛ | УБ | ЗВ | К | С | П | Пр |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 432 | Йинох Йоноходий | +; ⊥ | яблуневий кий | + | $\bar{\bar{\text{с}}}$ | (р) | – |
| 332 | + | – | палиця | + | – | (д) | Пр' |
| 333 | г | +; ⊥ | — | – | $\bar{\text{с}}$ | (р) | $\overline{\text{Пр}}$ |
| 335 | + | – | — | к' | (л) | (т) | Пр" |
| 336 | г | +; ⊥ | — | – | $\bar{\text{с}}$ | (о) | Пр" |
| 338 | + | + | яблуневий костур | + | (г) | (д) | Пр' |
| 339 340 | Мадей | ⊥ | бук з квасниці | + | + | (д) | $\overline{\text{Пр'}}$ |
| 341 | рл' | +; ⊥ | — | + | + | (д) | $\overline{\text{Пр'}}$ |

## Умовні знаки:

**РЛ** — розбійник у лісі;
рл' — розбійництво, зумовлене продажем душі чортові;
(г) — грішник у лісі;
**УБ** — убивство батьків;
**ЗВ** — зброя вбивства;
**К** — каяття;
к' — спам'ятання;
**С** — сповідь;
С(л) — сповідь у лісі;
С(г) — сповідь у горах;
П(д) — вирощене дерево;
П(т) — торби з камінням на плечах;
П(о) — обруч на голові;
**Пр** — прощення;
Пр' — прощення при урожаї плодів;
Пр" — прощення при спаданні обруча;
$\overline{\text{Пр}}$ — прощення немає;
$\overline{\text{Пр'}}$ — прощення не остаточне;

* У таблиці подано порядковий номер переказів, уміщених у цитованому виданні Етнографічного збірника за редакцією В. Гнатюка.

с̄ — нема розгрішення;
с̿ — відмова у сповіді;
**П** — покута;
П(р) — покута у Римі;

"+" — наявність ознаки;
"–" — брак ознаки;
"⊥" — неповнота / надповнота ознаки.

Сюжетний перебіг оповіді 2-го циклу відсилає до праєвропейського міфу про царя Едіпа. Віщування про народження дитини, яка, коли виросте, уб'є рідного батька та матиме інцестуальні стосунки з матір'ю, спонукає батьків відмовитися від немовляти. Залишаючи розпізнавальні мітки на тілі дитини, вони кладуть її у скриню і пускають плисти по воді. Знайдений чужою родиною та вихований як рідний син, у певний момент юнак покидає названих батьків і повертається до своєї родини. Невпізнаний, він наймається на роботу. Сам того не відаючи, убиває батька та вступає у кровозмісні стосунки з матір'ю, несвідомо реалізуючи у той спосіб зловісне віщування. Коли юнак довідується — завдяки замаскованим знакам на тілі — про страшну правду, він спокутує свій гріх. Схематично це можна відобразити таким чином:

*Таблиця 2*

| № з/п | Н | ЗВ | | Т | СВ(м) | ПІР | П | С | Ф |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 143 | ю | 2а | ім, ут | – | с(м) | пзр | з | с | ф' |
| 142 | ю-1 | с | (ім, ут)' | т' | к(м) | пкр | зу | л | ф' |
| 414 | ю-1 | с | (зв)' | – | с(м)' | пзр | су | п | ф' |
| 205 | + | а | ім, ут | – | – | – | – | ст | + |
| 283 | (ґ) | а | ім, ут | – | – | – | – | – | – |
| 337 | (л) | 2а | ут | – | с | прр | з | лс | ф̄ |

**Умовні знаки:**

"+" — наявність ознаки;
"—" — брак ознаки;
**Н** — народження у батьків дитини;
н(ю) — народження Юди у батьків;
н(ю-1) — народження Юди у матері;
н(ґ) — народження дитини у ґазди;
н(л) — народження дитини у лісничого;
**ЗВ** — зловісне віщування;
зв(а) — віщування ангела;
зв(2а) — віщування двох ангелів;
зв(с) — віщий сон;
зв(ім, ут) — віщування інцесту з матір'ю, убивства батька;
зв(ім, ут)' — —‖— ; зрада Христа;
(зв)' — віщування зради Христа;
**Т** — трудноші перед народженням;

| | | |
|---|---|---|
| т' | — | тяжка тривала (1 рік) вагітність; |
| **СВ(м)** | — | символ води; маркованість дитини; |
| с(м) | — | скриня; мітка імени і грошей; |
| к(м) | — | кошик, мітка шпильки у голові; |
| с(м)' | — | скриня; мітка печатки на нозі; |
| с | — | скриня; |
| **ПІР** | — | порятунок іншою родиною; |
| пзр | — | порятунок знатною родиною; |
| пкр | — | порятунок королівською родиною; |
| прр | — | порятунок родиною рибалки; |
| **П** | — | повернення до рідного села; |
| п(з) | — | "знайда" як поштовх до руху; |
| п(зу) | — | "знайда" викликає убивство; |
| п(су) | — | сварка викликає убивство; |
| **С** | — | служба юнака; |
| с(с) | — | сторож у саду батька; |
| с(л) | — | лакей у мандрівника; |
| с(п) | — | писар у селі; |
| с(ст) | — | стрілець; |
| с(лс) | — | лісничий; |
| **Ф** | — | фінал: реалізація віщування; |
| ф' | — | спокута гріха; |
| ф. | — | гріхопадіння з вини матері. |

На підставі порівняльної характеристики даних леґенд можемо стверджувати, що в українських леґендах та переказах домінує вплив християнського світогляду, адже у текстах відбувається зміщення акценту з провини на спокуту гріха та його прощення. Відтак, міняючи місцями частини цитати М. Драгоманова про те, що „усе [маються на увазі леґенди про інцест і вбивство.— *Н. П.*] тут має на собі печатку тої перехідної епохи духовного руху, коли старі поганські уяви уступали християнським і, поки щезли, перепліталися з останніми, псували їх чистоту, та й самі, своєю дорогою, віддалювалися від первісного свойого складу"[12], можна говорити і про зворотний процес: християнський відбиток заважає простежити первісний (чистий від пізніших за часом нашарувань) міфологічний текст, який зафіксувала архаїчна ментальність.

З цього погляду типологічна спорідненість європейських оповідей про Агасвера та українських переказів про Марка Проклятого — покарання їх персонажа на вічне блукання по світі за провину перед Богом — видається досить поверховою. Подальший аналіз обох текстів виявляє спільне джерело їх виникнення, що сягає глибинних пластів архаїки, зокрема архетипного для міфологічної свідомости мономіфу народження героя. Розпад цього міфу — внаслідок різноманітних трансформаційних процесів у сфері людського мислення — спричинився до появи безлічі розгалужень колись єдиного універсального тексту.

Архетипна схема мономіфу народження героя, зберігаючи у своїй основі вихідні компоненти: (1) народження дитини як загроза для батьків;

[12] Драгоманов М. Славянські перерібки Едіпової історії // Драгоманов М. Розвідки про українську народну словесність і письменство.— Львів, 1907.— Т. 1.— С. 4.

(2) відмова від малюка через віддання його воді; (3) повернення дорослого сина до рідних батьків,— знаходить своє відображення більшою мірою серед текстів українських леґенд, меншою — серед европейських переказів, підпадаючи при цьому під загальний процес запозичень, коли „багато леґенд виділяють і розвивають один або два типові елементи повного циклу [...] вибудовують в один ряд кілька незалежних циклів. Кілька різних персонажів і епізодів можуть суміщатися або якийсь один момент може повторюватись і відтворюватись із можливими варіаціями. Архаїчні риси, як правило, зникають або згладжуються. Запозичення переосмислюються відповідно до місцевих умов чи вірувань і в процесі цього завжди зазнають редукції"[13].

Відмова батьків від дитини у символічному значенні міфу стає першим кроком до здійснення ритуалу ініціації, що, будучи стрижнем усього обрядового життя[14], становить ядро поширеного міфологічного циклу про народження героя. Адже тричленна будова самого ритуалу: 1) покидання; 2) відсутність; 3) повернення відповідає структурній моделі мономіфу. Пориваючи зі сферою дитинства, що відбувається через віддалення від батьків, юнак набуває нового соціального статусу, переходячи у світ чоловіків. Із фізіологічною зрілістю приходять первісні потреби жити і породжувати життя, живитися і відтворювати потомство[15]. Тому саме під час проходження ритуалу посвячення, який здійснювався через осягнення магічних знань, що ними наділені дорослі чоловіки, юнакові відкривається таємниця існування природи, а отже, і самого світу, законом якого є періодичне оновлення.

Лімінальний (помежовий) стан ініціанта, що свідчить про його смерть у минулому та народження у майбутньому статусі, стає другим, власне кажучи, центральним етапом обряду посвячення. Народження глибоко символічне, адже тільки народження може перемогти смерть — „народження, але не відродження старого, а власне народження нового [...] повинно тривати „постійне народження" (palingenesia), яке б зводило нанівець безперервне повторення смерти"[16]. Відтак смерть юнака тимчасова, оскільки, за архаїчними віруваннями, ініціант помирає на деякий час для того, щоб потім народитися знову[17]. У міфі про народження героя „тимчасова смерть" юнака-ініціанта трансформується у мотив кошика або скрині на воді[18] чи у мотив поглинання і випльовування чудовиськом[19]. Це

---

[13] Campbell J. The Hero with a Thousand Faces.— Cleveland; New York, 1966.— P. 246.

[14] Абрамян Л. А. Первобытный праздник и мифология.— Ереван, 1983.— С. 52.

[15] Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии.— Москва, 1984.— С. 307.

[16] Campbell J. The Hero...— P. 16.

[17] Вірування виникли на ґрунті нетривкої межі між фізіологічною і символічною смертю, оскільки дуже багато юнаків не витримували випробування і помирали під час ініціації. Див. про це: Bettelheim B. Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska.— Warszawa, 1989.— S. 233. Пор. також друїдичні містерії у Британії: неофіта живого опускали у гріб, який укладали у відкритий човен і зіштовхували в море. Ініціанти, які залишалися живими, вважалися народженими знову. Див.: Гроф С., Хэлифакс Дж. Человек перед лицом смерти.— Москва, 1996.— С. 217.

[18] Ранк О. Миф о рождении героя.— Москва; Киев, 1997.— С. 225; Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы.— Санкт-Петербург, 1994.— С. 216; Элиаде М. Священное и мирское.— Москва, 1994.— С. 83.

[19] Элиаде М. Аспекты мифа.— Москва, 1995.— С. 86.

символізувало народження як проходження крізь матірне лоно — за аналогією до природного процесу[20]. Про вдаваність смерти, на яку начебто прирікали дитину,— за міфологічним текстом — свідчить перетворення міток смерти на тілі хлопчика у пізнавальні мітки життя[21], які були знаком готовности дитини до здобуття магічної сили у період навчання ритуалу ініціації. Набувши конче потрібних магічних знань, юнак стає новою людиною, рівнозначною дорослим чоловікам, які володіють таємницею існування світу, і знаменує собою початок третього етапу — повернення. Завершеність ритуалу ініціації стає початком творення міфу про героя, який покликаний до вищої мети: відновити світ, долаючи його занепад за допомогою сили і знань, здобутих при посвяченні.

Таким чином, розгляд середньовічних текстів європейських леґенд про Агасвера, як і українських переказів про Марка Проклятого, у міфологічному аспекті свідчить про спорідненість обох наративів на глибинному рівні архаїко-міфологічної свідомости. В апокрифічних текстах про Вічного Жида рудиментів міфологічного сприйняття світу немає у (центральному для ритуалу ініціації) явищі „тимчасової смерти", що як структурний компонент варіативно наявний у кожній із названих леґенд. І напад хвороби кожні 100 років (Картафіл), і кружляння у підземеллі (Малх), і періодичні запитання (Ян Родуїн), а чи й безпосередньо міфологічний мотив поглинання чудовиськом тричі на день (Лонгин) — усі ці епізоди містять у собі ознаки символічної смерти та нового народження давнього ритуалу ініціації. Проте цілісність архаїчного тексту про Вічного Жида допомагає відчитати повнота міфологічної структури українських леґенд.

З погляду функціонування архетипного мономіфу в просторі художньої літератури можемо говорити про його трансформацію у міфологему. Прикметною рисою пошукової пригоди героя у літературі є реалізація розширеної формули аналізованого ритуалу ініціації, яка відповідає основним фазам архаїчного міфу про народження героя: усамітнення від світу, причастя певним магічним джерелом сили та повернення з привнесенням нової енерґії у колись покинуте русло життя[22]. У контексті літературної трансформації вихідного (європейського) інваріанта і похідного (українського) варіанта міфу народження героя у міфологему українська література постає такою, що зуміла зафіксувати, а почасти і зберегти окремі схеми, архетипні для обох типів культурної ментальности. Тому міфологічний текст, що прочитується, зокрема, у романтичних повістях XIX ст.— „Страшна помста" М. Гоголя та „Марко Проклятий" О. Стороженка, а також у романі В. Шевчука „Три листки за вікном" (XX ст.) — його частині „Петро Утеклий", творить оригінальну і водночас замкнуту, цілісну структуру міфологеми Вічного Мандрівника.

Якими б великими не були розбіжності між ідейними переконаннями авторів чи їх історико-побутовим матеріалом і первісним міфологічним змістом, міфологічний "зміст" не цілком „відстає", форма не може бути „чистою" формою, і традиційний сюжет, традиційна метафорика на пев-

---

[20] Пор. також форму хати, де на час ініціації жили юнаки,— вона мала вигляд лона чудовиська. Див.: Фрэзер Дж. Золотая ветвь...— С. 649.

[21] Пропп В. Эдип в свете фольклора // Пропп В. Фольклор и действительность: Избранные статьи.— Москва, 1976.— С. 274.

[22] Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой.— Москва; Киев, 1997.— С. 41.

них рівнях зберігають традиційну семантику[23]. У кожному окремо взятому творі можна віднайти ті чи інші елементи шуканої моделі, однак при зіставному їх прочитанні увиразнюється бачення її структурної завершености: „[...] кожен міф — один із цілости, а будь-який зразок, що трапляється в одному з міфів, в іншій частині цілости знову зустрінеться в тій самій або іншій варіації. Структура, що є спільною для всіх варіацій, стає очевидною, коли різні версії „накладаються" одна на одну"[24]. При аналізі міфологеми у літературних творах спостерігається її структуризація на дві окремі частини: народження героя і його мандри, які відповідають ритуалові ініціації (Марко Проклятий (О. Стороженко) і Петро Знайда-Юстин (В. Шевчук), та боротьба зі злом, що символізує відновлення світобудови (Павло Кобза (О. Стороженко) і мандрівний лицар Іван (М. Гоголь).

Про відповідність Марка і Петра статусові міфологічного героя свідчить факт їхньої „чарівної біографії", яка відрізняється від мономіфічної внаслідок нашарувань літературної інтерпретації. Схема Петрового життя досить прозора і відверта, хоча у порівнянні з європейською містить відмінні риси:

— відмова батьків Лідії і Симона від хлопчика Юстина (проте вмотивована: батьки вважали сина померлим);

— подорож дитини по воді у запаєному човнику (українське повір'я про рай і пожертву річковим богам);

— виховання хлопця названими батьками-рибалками;

— розкриття таємниці і повернення до справжніх батьків;

— убивство батька і любов до матері (неусвідомлені через незнання);

— пізнавальна мітка (папери Юстина).

Схема Марка є дещо ускладненою і замаскованою:

— таємна близькість батьків (через зовнішні обставини — морально-етичний кодекс козаків) і небажаність появи дитини на світ (викликана тими ж обставинами), що передують народженню Марка;

— реальна загроза життю батька внаслідок народження немовля (прихована її основа);

— віддалене перебування в лісі сина з матір'ю; допомога птахів;

— конфліктна зустріч із батьком;

— любов до матері (через сестру).

Порівнюючи обидві схеми, бачимо, що Маркова модель є глибшою, оскільки зберігає давні риси архаїки, вдало заретушовані для невпізнання:

— таємна близькість батьків перед народженням дитини мотивується не внутрішнім психологічним страхом перед інцестом, а зовнішнім соціальним табу; такого ж характеру і загроза життю батька, що заміняє елемент віщування в українських переказах про кровозмісника;

— віддаленість у лісі з матір'ю, як і допомога птахів,— це залишки давнього ритуалу ініціації[25];

— інцестуальна схильність Марка теж зазнає модифікації: відчуття неприязні до батька виявляється зовні у конфліктах, а згодом і зовсім зні-

---

[23] Мелетинский Е. Поэтика мифа.— Москва, 1976.— С. 279.

[24] Грабович Г. Гоголь і міф України // Сучасність.— 1994.— № 9.— С. 86.

[25] Пропп В. Эдип в свете фольклора.— С. 281.

мається через його смерть; натомість любов до матері завуальовується через появу її двійникового образу — сестри.

Спільний для обох героїв елемент віддалення від батьків (Петро) чи то одного з батьків (Марко) співвідноситься з ритуальною „тимчасовою смертю", після якої приходить нове народження, виражене символами *лісу* (Марко з матір'ю) та *води* (Петро у човнику). Іншою, „зовнішньою" спробою проникнення в матірне лоно з метою народження до нового життя є інтимні стосунки героїв інцестуального характеру; причому спостерігається повторення чистоти Петрового та ускладнености Маркового шляху в контексті міфологеми.

Петро чинить акт кровозмішання безпосередньо з матір'ю, хоча на підсвідомому рівні, не реалізуючи його фізично. Про інтимне почуття між мамою і сином говориться натяками, воно є спорадичне, виявляється лише у поглядах, які почасти промовистіші за будь-які слова: Лідулька (мати юнака.— *Н. П.*) відчувала до Юстина щось „глибше і незбагненніше, щось таке, на що нема слів"[26]; Петро від погляду на неї „обпікся як об вогонь"[27]; на самоті згадував „яскраве світло від її білезної сорочки"[28]. Бажання Юстина оволодіти Лідою проступає у зміні його одягу на батьківський, що символізує заміну партнера в інтимних стосунках — класичний прояв Едіпового комплексу: усунення батька-суперника і заміна його собою,— знаходить своє цілковите вираження, хай і на підсвідомому рівні. До свідомого, може б, і дійшло, якби не передчасне розкриття таємниці Юстинових паперів, яке, за фольклорною традицією, мало б статися опісля кровозмішання (пор. леґенди про інцест, де розпізнавальною міткою-вказівкою гріхопадіння є шрам на грудях сина[29]). Марко натомість вдається до складнішого способу занурення в хаотичну стихію матірного лона, вступаючи в інцестуальний зв'язок із сестрою. Акт кровозмішання зі сестрою — колись легалізована, а подекуди й бажана архаїчна практика[30] — є переосмисленим субститутом табуйованого статевого акту з матір'ю, адже на символіко-міфологічному рівні сестра є адекватною заміною матері, є „перевтіленою" матір'ю, молодшою за віком[31].

Потяг героїв до інцестуальних стосунків містить у собі приховане семантичне навантаження: „[...] в першооснові кровозмішувальних задоволень закладено не потяг до статевого акту, а своєрідне прагнення і бажання стати знову дитям, повернутись знову під батьківський захист, знову опинитися в материнському лоні для того, щоб народитися вдруге"[32]. Мотив повторного народження, внаслідок якого людина ставала безсмертною[33], так само, як і всі інші елементи „чарівної" біографії, свідчить про власне незвичайність народженої дитини, яка „приречена" зреалізувати

[26] Шевчук В. Три листки за вікном: Роман-триптих.— К., 1986.— С. 237.

[27] Там само.— С. 235.

[28] Там само.— С. 259.

[29] Драгоманов М. Славянські перерібки...— Т. 1.— С. 1—116.

[30] Інколи це було ознакою божественного походження — згадаймо, до прикладу, Озіріса та Ізіду. Див.: Юнг К. Г. Либидо...— С. 238.

[31] Там само.

[32] Там само.— С. 226.

[33] Там само.— С. 219.

високу, тільки їй досяжну мету: народження героя необхідне для здобуття сили і вміння, які знадобляться юнакові в майбутній боротьбі з хаосом світу. Здійснити подвиг відновлення герой може за умови адекватности його внутрішньої сили глибинам таємниці, які він осягає під час символічного акту народження, а саме таємницю творення світу, що відкриває закон єдности взаємовиключних понять добра і зла, життя і смерти, світла й темряви, чоловічого і жіночого; що символізується „розвитком вічности у час, поділом одного на два, а потім на множину, як і зародженням нового життя шляхом возз'єднання пари“[34].

Амбівалентність принципу існування виявляє подвійну структуру сакрального пізнання. Для героя воно може бути як позитивно-відкрите, пов'язане з присутністю в ньому божественного начала, відкритого людям, так і неґативно-приховане, пов'язане із забороною для людини входити з ним у контакт[35]. Вияв того чи іншого виду священного знання залежить від рівня посвячености героя, від готовности його прийняти. Герой, покликаний бути посередником, медіатором між світом і хаосом, стає своєрідним „фільтром“[36], який, убираючи в себе стихійні енерґії, що живлять джерело Всесвіту, позбавляє їх рис отруєности й руйнівности і посилає „очищену“ таким чином енерґію для поповнення вичерпаности сил світу. Тому осягнення таємничих знань основного принципу світобудови, зіткнення зі сферою сакрума є для нього випробуванням його власної духовної сили.

Українська міфологема виявляє обидва зразки священного знання, що фіксується у персонажній диференціації: Петра й Марка об'єднує зіткнення з неґативним, тоді як Павла та Івана — з позитивним проявом сакруму. І Петро і Марко не витримують напруги і, не вміючи погамувати ентропії, стають свідками її виходу назовні із самих себе. Петро долає хаотичність свого єства шляхом його випуску назовні з себе самого; разом з тим він випускає й накопичену неґативну енерґію світу, що виходить лайкою з перекривлених уст, адже сила слова є магічною[37]; вона виконує як творчу, так і руйнівну функцію у поелементній виголошеності: „Ганив вечір, річку, дерева, кущі й пісок. Лаяв цілий світ, небо і землю, воду і вогонь. Сипів брудними словами і наче випльовував із себе скверну. Відтак, звільнений, заспокоївся...“[38] Маркова ентропійність має вихід назовні в момент переживання ритуального вбивства рідних: „Марко лежав навзнак, страшно було на його і глянуть: зрачки позакочувались йому під лоба, і блищали одні білки, судорогою скривило йому набік рот, зуби вищирились, а волосся стриміло догори [...] руки його зовсім охолоділи і весь оддубенів, де не взялась та комашня і, чуючи труп, лазила по його виду“[39].

---

[34] Campbell J. The Hero...— P. 153.

[35] Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаичный ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.— Москва, 1988.— С. 36.

[36] Евзлин М. Космогония и ритуал.— Москва, 1993.— С. 93.

[37] Подібно до пісні героя-барда Вайнямейнена, де слово здатне як відтворити, так і знищити елементи природи і тіла людини. Див.: Campbell J. The Hero...— P. 321, 337.

[38] Шевчук В. Три листки за вікном...— С. 234.

[39] Стороженко О. Марко Проклятий. Повість. Оповідання.— К., 1989.— С. 317.

Наявність ознак хаотичної природи героїв підтверджує факт їх зіткнення зі світом смерти. З одного боку, Марко, вбиваючи матір і сестру, повторно переживає щосуботню зустріч з „нижнім" світом мерців; з другого — Петро, вбиваючи батька, занурюється у страшний світ мороку і темряви. Ці „зустрічі" зі світом смерти супроводжуються у героїв станом афекту, який вони переживають під час убивства, виявляючи у той спосіб тваринне єство самих себе: Петро: „Дикий, різкий і несамовитий вереск вирвався з Петрових грудей. Петро відчув трем у всьому тілі. Піднесення і збридження, лють і шал..."[40]; Марко: „...ледве державсь на ногах; волосся піднялось догори, піна била з рота, у грудях і ревіло, і стогнало..."[41] Вихід власної неґативної енерґії спричинює масштабний виплеск хаотичної стихії у рамках Усесвіту, яка руйнує впорядкованість його елементів, гармонію Космосу. Деструкція мікрокосму аналогічна деструкції макрокосму — про це свідчать темпоральна і локальна характеристики катастрофи.

Жахливе дійство (розкриття страшної таємниці Петра-Юстина) відбувається у сакральний час ночі: „...у таку ніч вилуплюється із яєць гаддя і починає розлазитися, шукаючи собі гнізда [...] В таку ніч у лоні жінок зароджуються діти, які потім стануть відьмами чи упирями [...] сонце того ранку не прийде. Хмари на небі густішатимуть і густішатимуть, але дощу із себе не випустять. Земля сохнутиме без роси, але їй у той день не буде дано вільги. В той день засохне багато зілля [...] насіння висіється в землю, але не проросте. Павуки падатимуть на обличчя сонних людей, і ті злякано пробуджуватимуться..."[42]

Жахливе дійство відбувається у сакральному місці — у хаті, своєрідному символі пупа землі, центру Всесвіту[43]; поза хатою — розгул природної стихії є паралельним відбиттям глибини руйнування світу: „...небо над [...] хатою засурмилося й потемніло — важка, аж чорна, хмара виростала серед неба, як велетенський потворний гриб [...] Вітер знову кинувся на садибу і вдарив ворітьми так, що потріскалися вздовж дошки, а дах із повітки було зметено одним помахом... Лив дощ, здавалося, впала з неба водяна стіна, і від того розніссся навкруг глухий гул. Бриніли, туго натягнені між землею і небом дощові струмені і з ляскотом розбивались об тверду землю"[44]. Порівняймо вихід назовні ентропійних сил в акті міфологічного вбивства Марка: „Опівночі була велика страхота: кругом хати загув страшенний вітер; на горищі ревіло і тріщало, неначе дах зривало з хати; кругом стін скребло, у комині гуло, вікна дзирчали, у хаті усе ходором заходило..."[45]

Подолати суцільний занепад основоположної рівноваги світобудови покликані два інші персонажі-іпостасі міфологеми Вічного Мандрівника — Іван (повість М. Гоголя „Страшна помста") та Павло Кобза (повість О. Сто-

---

[40] Шевчук В. Три листки за вікном...— С. 240.

[41] Стороженко О. Марко Проклятий...— С. 316. У світовій міфології таким пароксизмом наділений Кухулін — персонаж ірландського героїчного епосу. Див.: Campbell J. The Hero...— P. 333.

[42] Шевчук В. Три листки за вікном...— С. 242.

[43] Campbell J. The Hero...— P. 334.

[44] Шевчук В. Три листки за вікном...— С. 250—251.

[45] Стороженко О. Марко Проклятий...— С. 326.

роженка „Марко Проклятий“), хоча кожна з цих іпостасей по-різному прочитується.

У появі в повісті О. Стороженка образу Павла маємо результат загальних законів руйнування ізоморфічної міфологічної свідомости літературою[46], що виявляється у розпаді єдиного міфологічного персонажа на два взаємоворожі, а в даному контексті — взаємопротилежні герої. Введення його у текст здійснюється завдяки прийому „подвоєння“ міфологічного героя, паралельно до якого відбувається „подвоєння“ міфологічних епізодів[47]. Сюжетна лінія Павла повторює ключові моменти Маркового шляху: випробування на Січі; повернення в село до матері та сестри; зрада і смерть коханої. Однак подвоєння типологічних ситуацій через виявлення зовнішньої подібности долі козаків — Марка і Павла Кобзи вказує на кардинальну відмінність внутрішнього єства обох персонажів, засвідчуючи в той спосіб процес остаточного розщеплення колись єдиного амбівалентного героя мономіфу на демонічне та божественне начала, персоніфіковані в образах, відповідно, Марка та Павла.

Фіґурування Павла як Маркового двійника містить у собі функцію застереження: Павло є тінню Марка, що завжди поруч, однак є тінню світла, яка не відбиває усіх темних сторін Марка, попри явну загрозу повторення злочинів. У цьому плані можна потрактувати і семантичний підтекст імени Павла: пам'ятаючи, що Павлом називався апостол, який до певного часу переслідував Церкву під іменем Савла, можна припустити, що ідейною домінантою цього образу є сумніви і помилки, які, проте, долає Павло Кобза. Адже подібне відчуття страху, переляку і виснаження, якого зазнають обидва персонажі, співпереживаючи ритуальне вбивство: „...Марко заскреготів зубами, скрикнув, скорчило його судорогами, і він бебехнувся об землю [...] У Кобзи, дивлячись на все отсе, здавило серце, у грудях сперся дух, вся кров захолола, і він теж, як неживий, простягся на могилі...“[48] стає для Павла його власним надбанням, його знанням і досвідом, завдяки яким герой уникає ймовірного повторення. Довідавшись про зраду коханої, Павло, на відміну від Марка, не поринає у стихію своїх первісних почуттів, а поводиться як людина, яка приймає Божу волю. Внутрішнє народження Павла (як результат завершености ритуалу ініціації) є народженням духовного змісту, що дає підстави йому стати провідником від світу „фантастичних ілюзій „добра“ і „зла“ до сприйняття величі космічного закону, чистого від надії і страху, до стану спокою у розумінні одкровення буття“[49].

Зримої викінчености міфологеми Вічного Мандрівника надає подвигу, який здійснив Іван (повість М. Гоголя „Страшна помста“) — варіантна іпостасі інваріантного міфу (мономіфу). Його статус дрімотливого мандрівного лицаря є модифікацією поширеного у світовому фольклорі міфологічного мотиву про невидиме заснуле військо, що у ключі досліджуваної міфологеми відповідає періоду „тимчасової смерти“ як проміжній, але неминучій фазі мономіфу народження героя. У своїй виокремлености „тимчасова смерть“ відображає процес власне народжування, який, будучи

---

[46] Лотман Ю., Минц З. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. Т. 13: Семиотика культуры.— Тарту, 1981.— Вып. 546.— С. 40.
[47] Ранк О. Миф...— С. 223.
[48] Стороженко О. Марко Проклятий...— С. 317.
[49] Campbell J. The Hero...— P. 137.

лише перехідним етапом, містить у собі архетипну схему всього ритуалу ініціації. Це помітно на прикладі української леґенди „Про святих козаків“[50].

Леґенда про заснулого мандрівного лицаря, яка лягла в основу повісти М. Гоголя „Страшна помста“, прикметно вирізняється на фоні контекстуально наведених леґенд власне своєю зреалізованістю, тобто виконанням умови: стан сніння до пори, до найближчої потреби, а по ньому — звільнення від скверни (у міфологічному варіанті). Тим самим остаточно міфологема завершується в акті народження (лімінальна фаза перехідного обряду) героя для визволення творчих, креативних сил Космосу від цілковитого поглинення їх Хаосом.

Про хтонічне єство, яке вирвалося назовні і спустошує все на своєму шляху, починаючи від окремої людини і закінчуючи світом загалом, свідчить образ чаклуна. Очевидно, що у даному випадку має місце трансформація архаїчного протагоніста Зла дещо пізнішою за часом народною уявою, адже образ чаклуна в народній свідомості пов'язується з темними силами, з допомогою яких стають відомими незбагненні таємниці світу. Тому відчуття страху перед людьми, які перебувають „у нерозривному договорі з темною силою, знають слово, сутність речей, розуміють, як повернути ці речі на шкоду чи на користь, і тому відокремлені від простих людей неприступною межею“[51], цілком природне.

Розпізнати цю руйнівну силу можна на рівні двох символічних кодів, закладених у творі,— християнського світогляду і соціально-історичного побуту. Власне у ключі взаємного накладання кодів проступає чужість

---

[50] „300 побожним козакам вдалося втекти від ворогів і сховатися під землею, у лісі. Тим лісом ішов коваль у пошуках роботи; йому назустріч вийшов старий дідусь — св. Петро з пропозицією підкувати коней 300 козаків. У підземеллі коваль побачив коней, що їли сіно, і козаків, що спали на конях; їх не можна було будити. Нехотячи зачеплений ліктем коваля, козак пробудився, злапався за шаблю і крикнув: „Вже час?“, „Ні ще, спи, спи, я тобі скажу коли“,— відповів дідусь, і козак знову заснув. А то мали козаки вже виходити з-під землі, бо пани збиткуються над людьми“ // Галицько-руські народні легенди.— № 181. Співвідносними з наведеною леґендою є українські перекази про Олексу Довбуша, Короля Гуцула, св. Михайлика, Буняку та європейські леґенди про Вотана, Карла Великого, св. Вацлава, св. Щепановського, Марка Королевича, архетипна схема яких вкладається у структуру згаданого міфу про народження героя і містить такі етапи:

— *усамітнення*, спричинене прокляттям — св. Щепановський, Буняка, Білобог
чарами — Олекса Довбуш
благословенням — українські козаки, св. Михайлик
нейтральне — Карл Великий, Марко Королевич

— процес *нового народження*, символічно виражений **сном**
на горі: Вотан, св. Вацлав, Король Гуцул
у печері: Довбуш, Марко Королевич
під землею: українські козаки, Буняка
символічно виражений формулою „Чи не пора?“:
козаки, Король Гуцул, Буняка

— потенційне *повернення* як звільнення
від панів: козаки
від поганої руської долі: Король Гуцул
від неволі: св. Щепановський (Польщі), Марко Королевич (Болгарського Царства)
від ворогів царства: Буняка
для помсти ворогам: Олекса Довбуш
у час найбільшої потреби: Вотан, Карл Великий, св. Михайлик, св. Вацлав.

[51] Померанцева Э. Рассказы о колдунах и колдовстве // Труды по знаковым системам. Т. 7.— Тарту, 1975.— Вып. 365.— С. 88.

чаклуна як характерна ознака його належности до світу темряви і зла, що проглядає в узагальненій опозиції козак — не-козак / християнин — недовірок (Данило — чаклун), яку можна зобразити структурно:

| | |
|---|---|
| веселість як ознака доброго козака | |
| невміння веселитися | ≡ *світу мерців*[52]; |
| боротьба в Україні | |
| перебування у чужих землях | відмові в захисті *православної* віри |
| пиття (меду, горілки); споживання страв (галушки, свинина) | „...то христианское кушанье. Все святые люди и угодники божие едали галушки [...] Одни турки и жиды не едят свинины“[53]; |
| відмова від питва; їжі, | ≡ *іновірству*: „...поганые католики даже падки до водки; одни только турки не пьют“[54]; |
| вірність козакам | ≡ ворогам *православної* руської землі; |
| зрада, змова з поляками | |
| православна віра | ≡ *антихристу*: тільки „антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека“[55]. |
| невіра у Бога | |

Хтонічну природу чаклуна виявлено шляхом „підглядання“, що у свою чергу спричинило проникнення у світобудову руйнівних хаотичних стихій[56]. Овіяність чаклуна таємницею мала на меті вберегти непосвяченого Данила від зіткнення з цими силами*, однак переступ недозволеної межі веде за собою вимушену готовність прийняти виклик. Першою спробою протистояти виходу ентропійних сил назовні, який став уже відчутним, був Данило. Йому до певної міри вдається погамувати прорив стихії. Неприязнь, яку відчуває Данило до тестя, править за натяк і кличе козака на його перший двобій із чаклуном; він проходить два етапи: словесний — суперечка з батьком Катерини — і дієвий — козацький герць. Поразка Данила очевидна: козак поранений і в певному сенсі переможений, адже визнає себе винним без жодної провини. Поразки зазнає Данило і в наступній сутичці зі злом, коли ув'язнює його (чаклуна) як ворога козацтва. Уникнувши покари, чаклун провокує Данила на останню зустріч, яка для козака стає фатальною. Данило гине як герой, але не як герой міфу. Його біографія не містить чудового народження, він є смертною людиною і належить до земного світу. Таємниця йому відкрилась, однак тільки зовні; внутрішня сторона її — сила прокльону — залишилась невідомою. Він так і не осягнув таємних знань, які б зробили його невразливим і непереможним у боротьбі зі світовим Злом. Після смерти Данила хаотична стихія проривається на всю свою знищенну силу, втрачаючи

---

[52] Сміх, веселощі — це ознака життя, сміятись заборонено лише у царстві смерти. Див.: Пропп В. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Фольклор и действительность...— С. 183.

[53] Там само.— С. 145.

[54] Гоголь Н. В. Страшная месть // Гоголь Н. В. Собрание сочинений.— Москва, 1984.— Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки / Коммент. А. Чичерина и Н. Степанова.— С. 144.

[55] Там само.— С. 150.

[56] Евзлин М. Космогония и ритуал...— С. 97.

* Проникнення у таємницю богів небезпечне або й фатальне.

будь-яку контрольованість. Нарощення нових злочинів лише підтверджує поширення зла, що, накопичуючись, сягає всесвітніх розмірів: „Его жгло, пекло, ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море...“[57]

У цей відповідний момент і з'являється суперник, гідний не лише протистояти руйнівній силі світового Зла, але й подолати її. Це Іван, названий брат чаклунового предка Петра. Він має досить сили, щоб перемогти Зло, бо, як герой, володіє священним знанням родової таємниці — сили прокльону.

Уперше вершник з'являється перед чаклуном невиразно після смерти Данила, провіщаючи тим незавершеність поєдинку і зіткнення у майбутньому. Зволікання лицаря не випадкове, він дає досить часу, аби здійснилося прокляття: „...чтобы последний в роде [Петра-чаклуна.— *Н. П.*] был такой злодей, какого еще и не бывало на свете!“[58] Поява Івана стає поштовхом для чаклуна у наповненні змістом страшного прокляття: убивство онука, потім доньки залишає його у роді останнім, убивство святого схимника після наміру висповідатися подвоює глибину цього злочину. В такий спосіб слово переходить у дію, набуває магічної сили і стає зброєю перемоги: чаклун діє не з власної волі, ним керує прокляття роду. Натомість Іван „пробуджується“ зі своєї „тимчасової смерти“ (згадаймо: перший вихід зла у світ — Петрове вбивство — відбувається якраз під час сну лицаря) для того, щоб народитися героєм і виконати функцію порятунку світу.

Зіткнення двох основоположних начал — Космосу і Хаосу, гармонії і дисгармонії, упорядкованости і безладу — відбувається в сакральному часопросторовому континуумі, що вибудовується за схемою бінарних опозицій. Часові опозиції день—ніч, світло—темрява визначають основні моменти боротьби з Хаосом. Усі злочини, починаючи від Петрового правбивства побратима і закінчуючи святовбивством схимника, скоєні вночі, коли темрява володіє світом; вихід мерців теж можливий лише уночі; ніч — час розкриття таємниць, що приходить уві сні і віщує біду. Світло — константа добра і гармонії. Хмарка в кімнаті чаклуна, темні хмари над горами, що ховають обличчя чи постать лицаря, розсіюються, і в сяйві з'являється вершник. Світло, яке його оточує, йде від нього самого, від лат його обладунків, випромінюючись навколо його простору та переходячи у визначальну просторову опозицію центру—периферії.

Центром Усесвіту, де зазвичай відбувається вирішальна битва, зіткнення протилежних сил, є Світова Гора — своєрідна axis mundi, яка сполучає три світи і є місцем їхнього прориву[59]. Таким священним місцем у міфологемному тексті повісти є гора Криван, під якою міститься прірва — сакральний центр живого і мертвого світів, куди сходяться всі померлі для розправи з грішним нащадком. Світло з нього розливається на всі сторони — „...вдруг стало видимо далеко во все концы света...“[60], він вимірюється просторами всієї України: Київ, Лиман, Чорне море, Крим, Сиваш, земля Галицька й Карпати. Саме на цю, Світову Гору Криван примчав із

[57] Гоголь Н. В. Страшная месть.— С. 167.
[58] Там само.— С. 170.
[59] Элиаде М. Космос и история: Избранные работы.— Москва, 1987.— С. 154.
[60] Гоголь Н. В. Страшная месть.— С. 165.

периферійного простору кінь чаклуна, провідник мертвого та живого світів. Саме на горі Криван починає свій відлік сакральна часова точка, яка, знімаючи профанну тривалість, зупиняє час і виливається у вічність[61]: вічне споглядання лицарем вічної муки мерця.

На основі проведеного аналізу як окремих міфів і леґенд, так і конкретних творів української літератури, можна зробити висновок про трансформацію мономіфу народження героя в міфологему Вічного Мандрівника. Характерне при цьому розщеплення єдиного персонажа на декілька завдяки утвореній поліваріантності дає змогу простежити поелементне відтворення структури інваріантного міфу в різних формах його вияву.

Усамітнення і віддаленість, як перший етап мономіфічної схеми, символізує чарівне народження героя, що одразу віщує незвичайний перебіг подій у майбутньому; в художньому тексті він виражений сюжетним мотивом Марка (повість О. Стороженка) і Петра (роман В. Шевчука). При цьому модель поведінки Петра виконує підсилювальну функцію. Прозора стосовно європейських міфів та леґенд модель Петра слугує фоном, а відтак дає змогу виявити у Марковій моделі різноманітного плану нашарування: перебування з матір'ю в лісі; інцест зі сестрою як еквівалентом матері та смерть батька як зняття його убивства, а також міфологічна модель бога, який помирає і воскресає, прочитуються як означений вище потрійний ритуал ініціації, конче потрібний проміжний елемент міфу про народження героя.

Натомість повернення оновленого героя, який готовий зрівноважити хаотичні і космічні сили для гармонійного існування світу, реалізують Іван (повість М. Гоголя) та Павло Кобза (повість О. Стороженка). Для моделі цієї пари героїв характерний паралельний процес нового народження, який відображає характер зовнішніх (Іван) та внутрішніх (Павло) змін. Поряд із Марком Павло проходить усі етапи життя юнака, котрий готується рятувати світ від занепаду (умовний ритуал ініціації) — це Павлове співпереживання зустрічі Марка з мерцями — жертвами його злочину, діткнення до і збагнення таємниці „істинного взаємозв'язку минулих явищ часу з вічним життям, що живе і вмирає у всьому"[62]. Та, на відміну від Марка, Павло повертається у світ переміненим, готовим подолати первісні інстинкти дикуна; повертається внутрішньо спокійним та зрівноваженим, а відтак „оскільки тепер герой стикається з джерелом, то робить зримими спокій і гармонію центру світобудови. Він є втіленням Осі Світу, від якої розходяться концентричні кола,— Гори Світу, Дерева Світу; як мікрокосм він є досконалим дзеркалом макрокосму. Побачити його означає збагнути смисл існування"[63]. Проте повним, сказати б, звершенням героя стає Іван, який доконує завдання міфу до кінця: вступає у боротьбу з персоніфікованою хаотичною стихією (тобто чаклуном), що підточує підвалини світопорядку, і перемагає її у двобої.

З аналізу окремо взятих художніх творів випливає висновок про створення в українській літературі цілісного варіанта міфологічного текс-

---

[61] Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное.— Москва, 1995.— С. 195.

[62] Campbell J. The Hero...— P. 238.

[63] Там само.— P. 347.

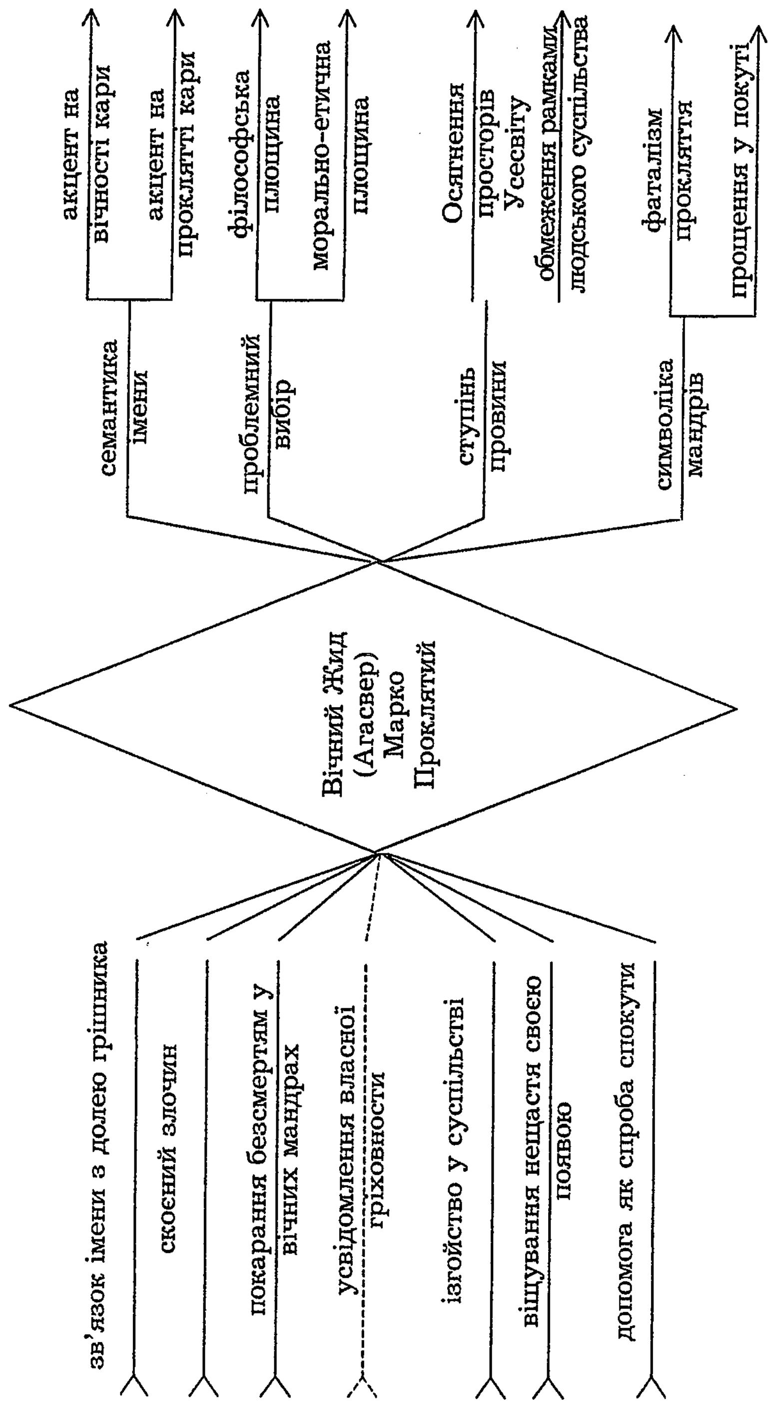
ту про народження героя, який на українському ґрунті функціонує як ориґінальна міфологема Вічного Мандрівника. Відштовхуючись від закономірностей існування міфологічної свідомости, за якими якщо „той чи інший основний елемент архетипної схеми даної казки, леґенди, ритуалу, чи міфу є опущеним, то він обов'язково у той чи інший спосіб домислюється..."[64], можна говорити про міфологічний аспект споріднености українських переказів про Марка Проклятого і європейських леґенд про Агасвера, що виявляється в обряді символічної смерти та народження до нового життя. Натомість про зв'язок між наративними текстами у християнському аспекті вказує спільний для них обох елемент безсмертя як покарання.

Безсмертя як винагорода дарується досконалому героєві і є внутрішнім порятунком душі, як-от у Павла Кобзи — повість О. Стороженка. Однак для героїв, які не готові до зіткнення зі світом, воно втрачається і перетворюється на прокляття. На проклін у вічному спогляданні муки прирікає Господь Бог Івана-вершника (повість М. Гоголя); на такий самий — мати і батько Марка, що, знову ж таки, викликає паралельні асоціації з прокляттям Каїна Богом Ягве. Проклін батька, гіперболізований, помножений на кожну могилу в степу через повторення тавра „Проклятий!", створюючи навколо Марка замкнуте коло його безвиході; проклін, що набагато сильніший за попередній, материн, і разом з ним охоплює усі можливі часові рамки: минуле — час народження Марка, теперішнє — на сім — і майбутнє — на тім світі, за фатальністю сили дорівнюється Божому прокляттю першого призвідці смерти у просторі Всесвіту — Каїна. Прокляття ж Петра — це вирок фатуму, це покарання самої долі: „Чом на все злеє ти народився? Чом невинно ти проклятий, як і я, і твій безневинний отець?"[65]

Відтак у численних леґендах про Вічного Мандрівника трансформація міфологічного світосприйняття віднайшла своє потрактування у християнському світогляді, коли мандри як вихідний (початковий) шлях до здобуття вічного перетворюються у кінцеву форму проклыону, що стає внутрішнім поштовхом до дороги — символу спокути. Дорога — це очищення, звільнення від тягаря гріховности, довготривалий рух по ній — це рух у напрямку до самого себе. Саме у такому розумінні дорога як складова мандрів героя стає перехрестям двох традицій, двох світоглядних ідей — архаїчної (міфологічної) та новочасної (християнської).

[64] Campbell J. The Hero...— P. 38.
[65] Шевчук В. Три листки за вікном...— С. 250.

*Додаток*


акцент на вічності кари
акцент на прокляті кари
філософська площина
морально-етична площина
Осягнення просторів Усесвіту
обмеження рамками людського суспільства
фаталізм прокляття
прощення у покуті
семантика імени
проблемний вибір
ступінь провини
символіка мандрів
Вічний Жид (Агасвер) Марко Проклятий
зв'язок імени з долею грішника
скоєний злочин
покарання безсмертям у вічних мандрах
усвідомлення власної гріховности
ізгойство у суспільстві
віщування нещастя своєю появою
допомога як спроба спокути

Nadiya POLISHCHUK

## THE MYTHEME OF THE ETERNAL WANDERER: THE UKRAINIAN CONTEXT

A comparative analysis of ancient legends of Ahasuerus and the Ukrainian folk tales about Marko the Cursed reveals the features of typological affiliation of the texts to have taken their roots in the deep layers of the archaic consciousness. Both the European and Ukrainian narratives arose from the dissociation of the Universal monomyth of the Birth of a Hero the main components of which are elements of the initial rite and the cosmogonic myth.

The consideration of the mentioned folklore texts in the mythological aspect is an evidence of the presence in their structure of rudimental signs of the mythological consciousness that make themselves felt in the phenomenon of „temporary death" common for both. The later processes of the mythological consciousness destruction that found their reflection in fiction led to the transformation of the archetype monomyth of the Birth of a Hero into the mytheme of the Eternal Wanderer.

The study of the mytheme in the context of Ukrainian literature (short novels „The terrible Vengeance" by N. Gogol, „Marko the Cursed" by O. Storozhenko, and V. Shevchuk's novel „Three Leaves behind the Window") demonstrates the symmetrical dispersal of mythological heroes according to the universal myth of the Birth of a Hero. The „magic" birth and wanderings of the mythological hero unite Marko the Cursed (the short novel by O. Storozhenko) and Petro-Yustyn Znaida (the novel by V. Shevchuk) and correspond to the rite of the initiation whereas the deeds and fight with chaos while symbolizing the renewal of the destroyed Universe correlate to the cosmogonic myth and join Pavlo Kobza (the short novel by O. Storozhenko) and Ivan the Wandering Knight (the short novel by N. Gogol).

*Ірина СЕНЧУК*

# ПРИНЦИП КОЛОВОРОТУ В ОПОВІДНІЙ ПОБУДОВІ РОМАНУ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА „ПОМИНКИ ФІННЕГАНОВІ"

Уже кілька десятиліть триває полеміка навколо одного з найвизначніших зразків мистецтва XX століття — роману Джеймса Джойса „Поминки Фіннеганові", який з'явився 1939 р. На жаль, читачі та джойсознавці не мають стосовно „Поминок" таких повних авторизованих коментарів, які написав до „Улісса" С. Гілберт. Смерть (Джойс помер через два роки після закінчення свого твору) завадила письменникові пролити світло на найтемніші та найскладніші місця його роману. Спроби розгадати Джойсів задум у „Поминках" не припиняються, досі можна інколи почути протилежні оцінки твору, який уважають найзагадковішим у європейській літературі. Ще 1937 р., коли письменник працював над своїм романом, російська дослідниця Р. Міллер-Будницька, порушуючи питання філософії культури Джойса, писала: „Він прагне створити в мистецтві ідеальний світ, нову землю і нове людство. Але це — хаос, де змішано усі стихії, де сплутано орбіти усіх планет; не космос перших днів творіння, а світ розпаду, божевілля і смерти"[1]. Далі Р. Міллер-Будницька зазначає: „А в основу своєї філософії історії Джойс кладе вчення італійського філософа початку XVIII століття Джамбаттіста Віко [...] У цій теорії суспільного коловороту [...] Джойс знаходить підтвердження і своїм еклезіастським поглядам на тлінність цивілізації, і своїй вірі у відродження стародавньої ірландської культури"[2].

У 60-ті роки XX ст. італійський теоретик-семіотик, культуролог і письменник Умберто Еко, розробляючи поетику „відкритого твору", також звернувся до „Поминок", називаючи твір Джойса одним з найкращих зразків „відкритого" твору, який має на меті „створити образ точного екзистенціального та онтологічного стану сучасного світу"[3]. Він, зокрема, пише: „[...] ми справді перебуваємо в айнштайнівському космосі, що замкнений сам у собі,— початкове слово зростається з кінцевим,— і тому є завершеним, але водночас і необмеженим. Кожна подія, кожне слово перебувають у ймовірному зв'язку з усіма іншими, який здійснюється через семантичний вибір терміна, від якого залежить спосіб розуміння усіх

[1] Миллер-Будницкая Р. Философия культуры Джеймса Джойса // Интернациональная литература.— 1937.— № 2.— С. 188.

[2] Там само.— С. 191.

[3] Еко У. Поетика відкритого твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.— Львів, 2002.— С. 532.

інших термінів. Це не означає, що твір не має певного значення: якщо Джойс подає вам ключі, то власне тому, що бажає, щоб твір був прочитаний у певному значенні. Але це „значення" має багатство космосу, і автор наполягає на тому, щоб воно містило сукупність усіх можливих просторів та усю часовість"[4]. Про багатозначність і водночас цільність „Поминок" пише і французький філософ та теоретик Жак Дерріда. Він переконаний, що „наше захоплення Джойсом мало б бути безмежним, як і наш обов'язок перед унікальною подією його творіння (тут, без сумніву, краще говорити про подію, аніж про творіння, предмет чи автора). І все-таки я не певен, що люблю Джойса,— пише Дерріда.— Точніше, не певен, що його люблять [...] Подія тут розгортається з такою інтригою, з таким розмахом, що віднині нам не залишається нічого іншого, як бути в пам'ять про нього. Ви не лише ним перевантажені й переповнені, знаєте ви про це чи ні, але й зобов'язані, змушені зіставляти себе з цією переповненістю [...] бути в його пам'ять, в його пам'яті, жити в такій пам'яті, котра раз і назавжди ширша, ніж ваш спогад і все, що він може зібрати в якусь одну мить або в одній вокабулі з усього корпусу культур, мов, міфологій, релігій, філософій, наук, історій духу або літератур"[5]. Дещо інші акценти зроблено у праці „Structure and Motif in Finnegans Wake" (1962) відомого джойсознавця Кліва Гарта. Дослідник звертає увагу на внутрішню організацію „Поминок" та символічне використання у творі таких архетипних форм, як „коло", „хрест" і „квадрат", пропонуючи при цьому для кращого розуміння задуму письменника геометричні діаграми і схеми. Попри відмінність підходів, усі ці дослідження показують, яким дотепним і тонким був задум Джойса. У деяких із них увагу зосереджено на походженні словотворень, природі слів, які не тільки описують картини, але й тлумачать те, що ці картини мають виражати, несучи в собі декілька значень одночасно. Така щільність словника дає широкий спектр можливостей для семантичного і стилістичного вивчення твору. Але у зв'язку з романом Джойса постає проблема набагато серйозніша, ніж заплутаність мови,— проблема внутрішньої організації цього твору, його побудови. Адже, можливо, жоден інший з відомих художніх творів не вимагає від читача такого зосередження уваги, як „Поминки".

Нарівні з „Уліссом", „Поминки Фіннеганові" вважають одним з найкращих зразків роману-міфу в світовій літературі XX століття. У цьому творі змішуються різні міфологічні традиції, літературні мотиви і персонажі, історичні і псевдоісторичні імена та події, що підкреслює нескінченність одних і тих самих ролей та ситуацій, які, на думку Джойса, в різні епохи виступають хіба що під різними масками. Шлях Джойса до міфологізму „Поминок", як уважає А. Дорошевич, був шляхом „від споглядання моменту до споглядання в ньому вічности"[6], тобто Джойс робить своєрідний стрибок від моменту реального часу до вічности, яка закладена в ньому. (Таким чином „часові форми ніби переходять у просторові", втрачається абсолютна точка відліку, що у свою чергу руйнує межу між минулим і теперешнім, залишаючи лише міфічну вічність, ця риса характерна для модерністського роману загалом.) „Міф у Джойса,— зазначає у

---

[4] Еко У. Поетика відкритого твору.— С. 532.

[5] Деррида Ж. Два слова для Джойса.— Москва, 1993.— С. 356—358.

[6] Дорошевич А. Миф в литературе XX века // Вопросы литературы.— 1970.— № 2.— С. 129.

своїй статті російська дослідниця Джойсової творчости Є. Генієва,— його прагнення відобразити в частковому не лише загальне, але й всезагальне, позаісторичне диктували особливу систему художніх засобів, які були здатні перетворити Дублін не тільки у фантастичні простори Середземного моря, як в „Уліссі", а ширше — у Всесвіт і космос, як у „Поминках"[7]. Але тоді як в „Уліссі" об'єктом уваги письменника є рух дня, у „Поминках" — це рух сну, що звужує реальні й розширює уявні межі оповіді, тому що вона передає зміну картин свідомости, яка спить. Сновидіння „Поминок" виводять нас за межі реального часу, тут усе непослідовне, багатозначне і міфічне. Саме тому чітко сказати, хто герой „Поминок" — дублінський корчмар Гамфрі Чімпден Іервікер чи знаменитий герой ірландського фольклору Фінн Мак-Куль, неможливо. (Утім, міфічним матеріалом, на який проектуються взаємини героїв „Поминок", є саме кельтські перекази, покладені в основу роману про Трістана та Ізольду.) Іервікер — Будь-хто, Усякий (саме так можна розшифрувати його ініціали H. C. E. Here Comes Everybody) — аналог юнґівського „архетипу", котрий, виходячи на поверхню під час сну, набуває найрізноманітніших міфологічних утілень: він одночасно і Фінн, і Адам. Його дружина — і Єва, і Анна Лівія Плюрабель, символ ріки Ліффі. Їхні діти Шон і Шем — Каїн і Авель, а в алегоричному плані — символи творчого взагалі. Сім'я Іервікера, стаючи архетипною, включає усіх людей світу. Нелади в родині, стосунки між синами, батьком, донькою і матір'ю в мініатюрі передають процес історії загалом. Герої Джойса ніби живуть „ніде" і „всюди", „ніколи" і „завжди", тобто перебувають у міфічному просторі і міфічному часі, стверджуючи тим відносність цих категорій. Вони відтворюють закладений у їхній підсвідомості код — „архетип", виражений у міфі вічного повторення і коловороту. Історія Іервікера, грішника і жертви пліток, котрий падає на підлогу, засинає і прокидається на світанку, щоб розпочати інший, а можливо, той самий день, як і історія Блума в „Уліссі", який виходить зранку, щоб здійснити свою „одіссею" і повернутися ввечері до рідної домівки,— це історія кожної людини.

Філософія коловороту посідає провідне місце в „Уліссі". Зближення образів Стівена Дедалуса і Леопольда Блума, здавалося б, задуманих як антиподи, частково пов'язане саме з цією філософією. Автор зближує Стівена і Блума, котрі блукають по місту зранку і до пізньої ночі, як учасників вічного коловороту життя. Філософія коловороту була практично використана і для організації матеріалу та створення внутрішньої структури „Поминок". Текст цього твору починається із середини фрази: *„riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs"*[8]. Початок її можна знайти аж на останній сторінці: *„A way a lone a last a loved a long the"*[9]. У романі, в якому все — символ, починаючи з героїв і закінчуючи навіть не словами, а звуками, глибоко символічний і такий початок. Для письменницького задуму має значення не тільки зміст цього речення, але і його структура: розірваний початок і кінець

[7] Гениева Е. Поминки по Финнегану // Проблемы английской литературы XIX и XX вв.— Москва, 1974.— С. 117.

[8] Joyce J. Finnegans Wake.— London; Boston, 1975.— P. 3.

[9] Там само.— P. 628.

речення, з'єднавшись, утворюють замкнене коло буття. Власне символіка кола, коловороту, одна з центральних у творчості Джойса, суттєва й у цьому, останньому творі письменника, а міфологема смерти—воскресіння стає основною „метафорою" циклічної концепції історії, як її бачить Джойс і проектує у своєму романі. Ця ритуальна міфологема постає у „Поминках" як безперервний процес падіння і воскресіння або пробудження, омолодження героїв і подальших їх перетворень. І сюжет, і суто формальні аспекти його побудови пов'язані в „Поминках" саме з цією ідеєю циклічности (коловороту) і міфологемою народження—смерти—воскресіння, які завжди мали сильний вплив на людську уяву. Джойс використовує цю модель для того, щоб подати матеріал у стані якоїсь динамічної напруги та зростання. Текст роману — це ніби кола, що обертаються дедалі швидше й урухомлюють головний цикл, який рухається без будь-якого визначеного центру аж до останньої сторінки, повертаючись до початку. Кожна з частин „Поминок" у свою чергу організована згідно з власною внутрішньою циклічною схемою. (Найбільш очевидна ця відповідність циклічній теорії у частинах, які писались або переглядались в останню чергу.)

Навіть заголовок роману відображає його циклічну структуру: за трьома складами першого слова (Finnegans) йде четвертий (Wake), так само, як за трьома довгими Книгами, що формують власне цикл „Поминок", іде Книга IV, Книга Пробудження. Крім того, заголовок може бути прочитаний як „Fin negans Wake", що передає можливість циклічної нескінченности.

Джойс задовго до початку роботи вирішив, що в основу „Поминок" буде покладено принцип коловороту, що його роман буде циклічним, коли останнє речення вливається у перше, та щойно у процесі написання, коли більша частина матеріалу наблизилася до тієї форми, в якій цей твір опубліковано, остаточно вирішив, якою буде його побудова. У 1926 р. він усе ще роздумував над тим, що увійде до його твору: „Я додам ще декілька уривків, можливо, замальовку історії з сімейного альбому і частини обговорення [...] та хатніх, т. д. і т. п." (*„I will do a few more pieces, perhaps, picture — history from the family album and parts of discussing [...] and the household, etc."*[10]). У 1927 р. Книга І складалася з шести, а не з восьми глав, як в остаточному варіанті. Однак цю невизначеність на початку змінила кропітка робота над упорядкуванням останніх частин.

В „Уліссі" Джойс звертається до античних міфів, до Гомера. Це додає загального значення конкретному Блуму і визначає структуру твору. В „Поминках", аби „піднести" свою родину до рівня узагальнення, „розмістити" її у вічності, письменник знову вдається до аналогії. Він проводить паралель, зокрема, з теорією циклічного розвитку історії, яку вже згаданий Віко виклав у праці „Основи нової науки про загальну природу націй" (1727). Джойс у листах і розмовах часто згадував Віко і його теорії як відправний пункт і основу своєї книги. Натяки на Віко і його циклічну систему є і в самому тексті „Поминок": *„...The Vico road goes round and round to meet where terms begin. Still onappealed to by the cycles, and unappalled by the recoursers we feel all serene, never you fret..."*[11] або: *„...All moves in*

---

[10] Hart Cl. Structure and Motif in Finnegans Wake.— Evanston, 1962.— P. 46.
[11] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 452.

*vicous cicles yet remews the same...*"[12] Однак ідеться радше не так про ідейний вплив цього автора, як про конструктивне використання його ідей в організації тексту роману. Є. Мелетінський зазначає: „[...] відкриваючи у снах героїв „Поминок" глибини безсвідомої колективної пам'яти в юнґівському її розумінні, Джойс сам зміст структуризує з допомогою саме віконіанської циклічної теорії"[13].

Віко бачив історію людства як таку, що хоч болісно, з втратами, але рухається вперед і вгору щаблями соціального і культурного розвитку. Кожний повний цикл історії, за Віко, складається з безперервної послідовности трьох великих „віків": божественного, героїчного і людського, за якими настає період збентеження („*ricorso*"), котрий позначає кінець одного циклу і початок іншого.

Божественний вік у Віко — це епоха виникнення „націй і держав, перші зародки стародавніх азіатських деспотій, що об'єднали під своєю владою кочові скотарські племена, які раніше були розсіяні по рівнинах Центральної Азії; котрими керували вожді і жерці"[14]. Це початковий ступінь людської історії, названий Віко божественним віком тому, що первісні люди через примітивну природу своєї свідомости обожествляли все навколишнє. Це період зародження, позначений появою казок та ієрогліфів.

Героїчний вік — „гомерівська епоха, увічнена в епосі про Троянську війну, вторгнення грецького племени ахейців з півночі в середземноморську область, зруйнування морської геґемонії фінікійців і вік грецьких рапсодів, які поширювали на берегах Малої Азії нову західну культуру"[15]. Це доба розквіту, який визначається законом сили, що контролюється релігією.

Людський вік, за Віко, це період „занепаду демократій, величі й падіння Римської імперії, боротьби поганської (язичницької) латино-еллінистичної цивілізації з християнством, занепад античної культури і прихід середньовіччя"[16]. Це вищий ступінь, на якому людство вступає у фазу розумного, свідомого буття. Далі Віко розгортає ідею суспільного коловороту: пройшовши вказаний шлях і досягши вершини розвитку, народи повертаються назад, аби знову розпочати своє сходження у тому ж циклічному порядку. Отже, настає період збентеження, „*ricorso*", що провіщає оновлення і представлений темними віками, які передують остаточному тріумфу християнства, або нового божественного віку.

Циклічний проґрес у „Поминках" розпочинається божественним ударом грому („*bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohoordenenthurnuk!*"[17]), що відриває примітивну людину, не здатну ще говорити, від задоволення її тваринних інстинктів, штовхає просто неба, змушуючи усвідомити існування гнівного, всевидящого Бога, до якого вона промовляє свої перші, сповнені стра-

---

[12] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 134.

[13] Мелетинский Е. Антитеза: Джойс и Томас Манн // Мелетинский Е. Поэтика мифа.— Москва, 1976.— С. 323.

[14] Миллер-Будницкая Р. Философия культуры...— С. 191.

[15] Там само.— С. 192.

[16] Там само.

[17] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 3.

ху слова і відступає під покров печери, аби покласти початок історії родини і суспільства загалом.

Згідно з теорією суспільного коловороту Віко, „Поминки" Джойса розпадаються на чотири великі частини, які представляють божественний вік (Книга I — Книга Батьків, Народження, Минулого), героїчний вік (Книга II — Книга Синів, Шлюбу, Сьогодення), людський вік (Книга III — Книга Чоловіків, Смерти, Майбутнього) та період оновлення, „*ricorso*" (Книга IV — Книга Перебудови, Книга Великого Мовчання, Паузи, в якій уже зароджуються сили для започаткування наступного циклу). Крім того, у межах трьох великих віконіанських епох, що становлять один повний цикл і відповідають Книгам I—III (народження — шлюб — смерть), Джойс, як показують у своїх дослідженнях, наприклад, В. Тіндалл („*A Reader's Guide to James Joyce*") та К. Гарт („*Structure and Motif in Finnegans Wake*")[18], розгортає чотири малі цикли, які можуть бути позначені в термінах стихій (земля — вода — вогонь — повітря). Так, перші чотири глави Книги I становлять перший малий цикл — цикл H. C. E., де глава I є загальним вступом, як остання глава твору — підсумком. Закінчується глава I зверненням до померлого Фіннегана: „*...our ancestor most worshipful... Now be aisy, good Mr. Finnimore, sir. And take your laysure like a god on pension... Your fame is spreading like Basilico's ointment... There was never a warlord in Great Erinnes and Brettland, no, nor in all Pike County like you, they say... Hep, hep, hurrah there! Hero! Seven times thereto we salute you!.. Be not unrested!.. Aisy now, you decent man, with your knees and lie quiet and repose your honour's lordship!.. Zee End. But that's a world of ways away. Till track laws time... Repose you now! Finn no more!*"[19] Глава II Книги I, яка відповідає героїчному віку малого циклу, є центральним епізодом, основою книги, як визначив сам Джойс. Мовиться у ній про зустріч H. C. E. з „войовничим" чоловіком та їх „героїчну" сутичку. Крім того, кожна четверта глава закінчується моментом, пов'язаним з A. L. P., чи то в образі дружини Іервікера, чи то в образі річки Ліффі, яка, за принципом оновлення, має панувати в кожному „*ricorso*". Так, саме вона у главі IV Книги I, прощаючи померлого H. C. E., піклується біля його смертного ложа, і саме вона пробудить його до життя: „[...] *one nearer him, dearer than all, first warming creature of his early morn, bondwoman of the man of the house, and murrmurr of all the machavicks, she who had given his eye for her bed... She who shuttered him after his fall and waked him widowt sparing and gave him keen and made him able... And let him rest, thou wayfarre, and take no gravespoil from him!.. there's a little lady waiting and her name is A. L. P.*"[20] Поступово вона перетворюється в „річку": „[...] *we have taren our sheet upon her stones where we have hanged our hearts in her trees; and we list, as she bibs us, by the waters of babalong*"[21], що завершує перший малий цикл чотирьох глав та відкриває другий малий цикл (глави V—VIII Книги I): „*In the name of Annah the*

[18] Tindall W. Y. A Reader's Guide to James Joyce.— Syracuse, 1995.— P. 237—297; Hart Cl. Structure...— P. 44—77.

[19] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 24—29.

[20] Там само.— P. 101—102.

[21] Там само.— P. 103.

*Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven*“[22]. З плином річки закінчується і другий малий цикл чотирьох глав та настає ніч: „...*Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!*“[23] Цей цикл, як і наступний, який включає вже чотири глави Книги II, більше пов'язаний не з Н. С. Е., а з членами його родини: дружиною (другий малий цикл є власне циклом А. L. Р.) та дітьми. Адже Іервікер — чоловік сімейний, тож важливі не лише його людська сутність, а й помисли та дії близьких йому людей, що спричиняє його падіння.

Найяскравіше відповідність віконіанській моделі простежується у главі IV Книги II, що відповідає віконіанському періоду перебудови, „*ricorso*“, у третьому малому циклі. Вирізняється ця глава тим, що в ній перебудовуються не лише слова, речення,— переплітаються і взаємозаміняються імена, персонажі змінюють свої стать і характер. Одне слово, перебудовується все: і внутрішні характеристики та особливості людей, предметів, явищ, і зовнішні їх прикмети. Але загальна перебудова, оновлення більшого циклу чекають на читача в останній книзі. Ця частина „Поминок“ — підсумок, як перша — вступ. Усі теми, мотиви, характери, що постають або порушуються у „Поминках“, знову з'являються у Книзі IV. Пробуджується день, жевріє світанок: „...*The smog is lofting... Calling all daynes. Calling all daynes to dawn...*“[24], — і своє останнє слово, як Молі Блум в „Уліссі“, промовляє А. L. Р., символ ріки (плину часу), Матері Землі.., що стверджує життя, рух уперед: „...*So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. There's where. First... Coming, far! End here. Us then. Finn, again!.. A way a lone a last a loved a long the*“[25]. Після того ми повертаємося назад і починаємо книгу з початку, тому що: „...*The old order changeth and lasts like the first...*“[26]; все рухається „...*in vicous cicle yet remews the same...*“[27] (Тобто час лине, змінюються зовнішні ознаки, але внутрішнє єство людини залишається таким самим. Людство, пройшовши певні етапи розвитку, повертається до свого початку і розпочинає нове сходження, але вже на новому щаблі розвитку. Отже, щоразу відбувається те саме і все-таки з деякою відміною.)

„Нова наука“ Віко була лише одним з кількох джерел філософії коловороту, втіленої у „Поминках“. Однак іншим джерелам джойсознавці приділяють дуже мало уваги. Причиною цього є почасти сам Джойс, котрий любив щоразу щось недомовляти, кажучи про свої книжки, тож згадав лише Віко як джерело своєї філософії коловороту. Серед найцікавіших невіконіанських циклічних моделей, які допомогли Джойсові сформувати „Поминки“, надати їм певної послідовности, структури, К. Гарт

---

22 Joyce J. Finnegans Wake.— P. 104.
23 Там само.— P. 216.
24 Там само.— P. 593.
25 Там само.— P. 626.
26 Там само.— P. 486.
27 Там само.— P. 134.

називає індійську філософію[28], ідеї В. Єйтса („*A Vision*") та В. Блейка („*The Mental Traveller*")[29]. Ця відмінність між віконіанською і невіконіанськими циклічними моделями чітко простежується у структурі „Поминок". Тоді як теорії Віко базуються на формулі 3+1 (три складові елементи плюс коротка єднальна ланка між циклами), майже кожна індійська система використовує цикл із чотирьох складових із або без короткого додаткового періоду. Власне завданням Джойса більше відповідав цикл, що складається з чотирьох складових, тому він розширив віконіанський четвертий період, за аналогією індійських циклів надавши йому більшої ваги, аніж Віко у „Новій науці". Джойс додержує віконіанського принципу розвитку — народження, шлюб, смерть і перебудова, але „*ricorso*", яке у Віко лише проміжна ланка, Джойс надає такої ж ваги, як іншим періодам, і навіть подеколи визначає як найважливіший момент циклу. Цей новий акцент відображає не тільки темперамент Джойса, але і його сприйняття та бачення світу. Як зазначає К. Гарт[30], Джойса ніколи не цікавили здобутки — ані особисті та мистецькі досягнення, ані соціально-політичні осягнення Європи; увагу письменника привертав сам плин моменту. Чи то в мистецтві, чи то в житті, процес цікавив його більше, ніж результат, те, як річ працює,— більше, ніж те, чим вона є. І хоча інколи четвертий період постає в „Поминках" як період дезінтеґрації, розпаду — „...*O'c'stle, n'wc'stle, tr'c'stle, crumbling!*"[31] — не менш часто він інтерпретується і як життєдайна реорганізація розпорошених сил, як період воскресіння. Іервікер містично постає з мертвих у главі IV Книги I, Трістан та Ізольда кидаються в обійми одне одного, стверджуючи силу своїх почуттів, у главі IV Книги II; нове покоління зростає у колисках в главі IV Книги III. Джойс у кожному випадку розширює четвертий період, передбачаючи в ньому не лише підготовку „божественного" віку, першого періоду циклу,— він стверджує частково його здатність резюмувати, провіщати перший період. Недарма в тексті „Поминок" звучать слова: „...*The old order changeth and lasts like the first...*"[32] Воскресіння Іервікера у главі IV Книги I ідентичне з моментом постання Фіннегана у главі I Книги I і дальшим народженням нового героя; Анна у главі VIII Книги I з'являється в такому ж „Allmaziful" (всезаплутувальному) втіленні, як і у главі V Книги I; Трістан та Ізольда повторюють, хоча більш вдало, любовну гру глави I Книги II; літнє подружжя у главі IV Книги III відтворює в ліжку сцени глави I цієї книги.

Спільної вищої точки прояву всі різноманітні цикли досягають у Книзі IV, що містить лише одну главу, але чи не найцікавішу в „Поминках". Як стверджує К. Гарт[33], для Джойса момент переходу від одного циклу до іншого був наповнений містичним змістом. Цей короткий вставний вік, який в індійській філософії називають „сандхі", період сутінок, мить великого спокою — це період мовчання, який відповідає стану душі, що вже

---

[28] Hart Cl. Structure...— P. 49.

[29] Yeats W. B. A Vision (rev. edn.).— London, 1937; Poetry and Prose of William Blake / Ed. G. Keynes.— London, 1956.— P. 110—113.

[30] Hart Cl. Structure...— P. 50.

[31] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 18.

[32] Там само.— P. 486.

[33] Hart Cl. Structure...— P. 52.

відділилася від тіла і перебуває в очікуванні реінкарнації. Сам Джойс співвідносить Книгу IV із „сандхі", розпочинаючи її триразовим повторенням слова: *„Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!"*[34] Персонажі Книги IV говорять дивними мовами, одягнені в екзотичні костюми, здійснюють незвичні ритуальні дійства.

Кажучи, що циклічна схема основна в побудові роману, К. Гарт[35] також визначає, що для структури „Поминок" фундаментальним є циклічний контрапункт. Перший тип контрапункту представлено циклами, що рухаються паралельно, в одному загальному для всіх кіл напрямку. Тут Джойс прагне втілити принцип відносности і невизначености, бо, коли зовнішній контур прозорий і визначений, менші структурні одиниці групуються вільніше, не підпорядковуючись загальному суворому порядку. Тому-то в „Поминках" ми нічого не знаємо напевне.

Другий тип контрапункту, за К. Гартом[36], набагато складніший. Він включає протистояння циклів, сконцентрованих навколо однієї субстанції, але таких, що рухаються в різних напрямках. Цей тип циклічного контрапункту в побудові „Поминок" був запозичений у Єйтса та Блейка[37]. Так, центральною секцією тут стає Книга II, навколо якої Джойс вибудовує два протилежні цикли, що складаються з Книг I і III. У цих двох книгах вимальовується відповідність у подіях, але ці схожі події відбуваються в оберненому порядку і з оберненими характеристиками. Книга I починається з народження: *„...Creator he has created for his creatured ones a creation. White monothoid? Red theatrocrat? And all the pinkprophets cohalething? Very much so! But however 'twas 'tis sure for one thing... that the man, Hume the Cheapner, Esc, overseen as we thought him, yet a worthy of the naym, came at this timecoloured place where we live in our paroqial fermament one tide on another,.. our old offender was humile, commune and ensectuous from his nature,.. he is ee and no counter he who will be ultimendly respunchable for the hubbub caused in Edenborough"*[38]; і закінчується символічною смертю: *„...Die eve, little eve, die! We see that wonder in your eye. We'll meet again, we'll part once more... My chart shines higs where the blue milk's upset. Forgivemequick, I'm going! Bubye!.."*[39] Книга III, навпаки, рухається від смерти: *„Hark! Tolv two elf kater ten (it can't be) sax. Hork! Pedwar pemp foify tray (it must be) twelve. And low stole o'er the stillness the heartbeats of sleep. White fogbow spans. The arch embattled. Mark as capsules..."*[40]; до народження: *„...Male and female unmask we hem. Begum by gunne! Who now broothes oldbrawn. Dawn!.. After having drummed all he dun. Hun! Worked out to an inch of his core. More! Ring down. While the gueenbee he staggerhorned blesses her bliss for to feel her funnyman's functions Tag. Rumbling..."*[41] На цьому ґрунті оберненостей Джойс вибудовує динамічний ряд відносин, у якому враховуються опозиції молодого і зрі-

---

[34] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 593.
[35] Hart Cl. Structure...— P. 65.
[36] Там само.— P. 66—69.
[37] Yeats W. B. A Vision..; Poetry and Prose...
[38] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 29.
[39] Там само.— P. 215.
[40] Там само.— P. 403.
[41] Там само.— P. 590.

лого віку, чоловічого і жіночого начал, активности і пасивности. Ці опозиції можна простежити на прикладі образів Шона і Анни. Так, Шон, активний елемент, у „Поминках" омолоджується, у Книзі III він рухається до світанку творення, а його поява у Книзі IV в образі „дитяти Кевіна" (*„child Kevin"*) — підсумок довгого і складного процесу, в якому він приходить до моменту свого народження і навіть миті, що передує народженню, коли дитина ще перебуває в утробі матері: *„...wurming along gradually for our savings backtowards motherwaters..."*[42] Одночасно з обнадійливим омолодженням Шона старіє Анна (її наближення до віку літньої жінки). Вона, пасивний елемент, рухається із плином часу, тоді як Шон — проти годинникової стрілки.

Такий процес творення „Поминок", коли в основі лежить принцип віддзеркалення (повторення, але з різницею), Джойс описував Френкові Баджену так: „Я прорублюю гору з двох сторін. Питання в тому, як зустрітися посередині". (*„I am baring through a mountain from two sides. The question is, how to meet in the middle"*[43].)

Нарівні з цими двома типами контрапункту, що використовуються як структурні моделі, на основі яких вибудовується текстура „Поминок" та які частково пояснюють письменникове бачення процесу історії, часу, буття, Джойс стверджує ідею позачасового центру, навколо якого циркулює час. Таким зразком символу Всесвіту, який циркулює, з позачасовим центром, наприклад, у філософії буддизму є „мандал", якому надавав великої ваги К. Юнґ. За принципом „мандалу" Джойс вибудовує і „Поминки", де підсумкова Книга IV, в якій яскраво виражена позачасова основа, може бути представлена точкою або віссю, навколо якої розміщуються малі цикли (Книга I, глави I—IV; Книга I, глави V—VIII; Книга II і Книга III), що утворюють чотирискладовий цикл. Знову ж таки, саме слово „мандал" простежується і у самому тексті „Поминок": *„...through landsvague and vain, after many mandelays..."*[44]

Таким чином, Джойс у „Поминках" ніби намагається подолати історію і час, зруйнувати межі між минулим і теперішнім, стверджуючи лише існування „вічного зараз", таємничої одночасности минулого, теперішнього і майбутнього. Ідея, власне, в дусі часу Джойса, коли переосмислюється категорія часу, всі частинки якого трактуються як частинки вічного „зараз", що поглинає минуле і майбутнє. Як бачимо, Джойс у „Поминках" бере за основу декілька моделей, які накладаються одна на одну в текстурі твору. Одні з них очевидні, інші вимальовуються лише після уважного вивчення тексту. Однак усі вони: чи то теорії суспільного розвитку Дж. Віко, чи то положення індійської філософії, чи то ідеї В. Єйтса та В. Блейка — у своїй основі спираються на філософію коловороту буття, на принцип циклічности як визначальний фактор у трактуванні категорії часу і буття, розглядаючи при цьому міф як один з можливих способів подолання історії та моменту реального часу і наближення до моменту вічности. Та поетика міфологізування, що її бачимо у Джойса, використовує циклічну повторюваність, принцип коловороту не тільки для вираження універсальних архетипів, але й для конструювання самої оповіді,

[42] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 84.
[43] Hart Cl. Structure...— P. 67.
[44] Joyce J. Finnegans Wake.— P. 577.

для організації тексту твору. І сюжет, і суто формальні аспекти його побудови пов'язані в „Поминках" саме з цією ідеєю циклічности (коловороту). Джойс ніби знову і знову прокручує один і той самий кадр, одну і ту саму сцену, щоразу помічаючи щось нове, до цього непомічене, або просто змінюючи склад акторів.

**Iryna SENCHUK**

## THE PRINCIPLES OF CIRCULATION IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF JAMES JOYCE'S NOVEL „FINNEGANS WAKE"

James Joyce's novel „Finnegans Wake" is one of the best examples of the mythological novel in the 20th century world literature. His characters live as if „nowhere" and, at the same time, everywhere, „never" and „always"; it means that they are in mythical space and time, they reproduce the code in their subconsciousness, the „archetype" expressed in the myth of eternal circulation. The philosophy of circulation was practically used by Joyce for the organization of the material and the internal structure of „Finnegans Wake"; so the author chose it as the basis for his novel. It is by now well known that in „Finnegans Wake" Joyce made use of the cyclic theory of history set out by the Italian philosopher of the 18th century — Giambattista Vico — in his „La Scienza Nuova" (1727). However, Vico's „La Scienza Nuova" was in fact one of the sources of the philosophy of circulation in „Wake".

Prevailing among the non-Viconian cycles which promote moulding the plot of „Finnegans Wake" are the ancient Indian philosophy and the similar cycles of Yeats („A Vision") and Blake („The Mental Traveler"). Researching this aspect of „Finnegans Wake", we can see that Joyce uses the cyclic recurrence and the principle of circulation for the expression of universal archetypes as well as for the construction of the narrative organization of the text, while the plot and formal aspects of its structure are connected with the cyclic idea in „Finnegans Wake".

*Світлана ФІСЬКОВА*

# СПОЧАТКУ БУЛА ГАРМОНІЯ...
## (Проблема амбівалентности музичного осягнення буття в сучасній німецькомовній літературі)

> *Geh hin, wo du nicht kannst:*
> *Sih, wo du sihest nicht:*
> *Hör wo nichts schallt und*
> *klingt, so bist du wo Gott spricht.*
>
> A. Silesius

Унаслідок взаємовпливу окремих видів мистецтва відбувається їх продуктивне взаємозбагачення на різних рівнях. За приклад може правити музичний роман як синтезована оповідна форма, наслідок використання засобів музичної виразности, організації романної структури за зразком музичної форми, творення словесної музики. Музика в романному контексті зумовлює ускладнення оповідної структури, водночас надаючи оповіді нових можливостей. З одного боку, вона вносить у багатоаспектну впорядкованість твору деяку хаотичність та відстороненість, з другого — надає їй особливої глибини, уможливлює пізнання тих її аспектів, що приховані за поверхневістю будь-якої системности. Музика, отже, спричиняє появу в тексті музичного роману „ділянки невизначености" — простору, який стимулює художню уяву реципієнта і завдяки якому твір має естетично відкритий характер, його зміст не обмежений єдино можливою інтерпретацією. Важливе при цьому те, що музика не вимагає від читача її раціонального аналізу чи декодування. У процесі сприйняття читач унаслідок емоційного, чуттєвого співпереживання занурюється в художній світ. Текст не орієнтований на спеціально підготовленого читача, навпаки, він, читач, повинен бути відсторонений від реального досвіду. Тоді, за „трансцедентним схематизмом" Е. Канта, йому відкриється таємниця — у глибинах його душі оживе приховане мистецтво, він пізнає, що неможливе є простою заперечною модальністю можливого.

Якщо припустити, що „світовий дух мислить логікою художнього ремесла" (Т. Адорно), то можна сказати, що при взаємодії література і музика виконують передусім пізнавальну функцію. Володіючи питомими художніми засобами, обидва види мистецтва прагнуть до якомога повнішого втілення вищої ідеї — ідеї сутности буття. Проводячи межі між окремими видами мистецтва, І. Франко у праці „Із секретів поетичної творчости" писав: „Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість,

бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці"[1]. Об'єднавши зусилля, поєднавши раціональне і ірраціональне, обидва види мистецтва здатні вийти за межі сущого та протиставити йому можливе. За Т. Адорно, „всі реальні справжні види мистецтва завжди заперечували непродуктивну суперечливість дійсности, тим самим ухвалюючи їй свій вирок"[2].

Раціональне пізнання артикульоване, але воно передбачає й деяке загальне надмовне, надраціональне пізнання. На нього і спрямований текст музичного роману. У сфері раціонального виявляється водночас ірраціональне, коли мова стає інструментом ліричного і міфологічного. Процес пізнання набуває чуттєвої природи і спрямовується на метафізичне урівноваження, гармонію. Суть такого урівноваження, зауважує Г. Брох, полягає у „спробі перетворення стрімкого життєвого потоку у статичний стан і спокій, що може бути представлене як наближення до кінцевого, як ілюзія знищення часу та смерти"[3]. Пишучи роман „Доктор Фаустус", Т. Манн радіє, що його книга є тим, що трактує, а саме — „конструктивною музикою"[4]. Справжнім актом пізнання стає відображення в окремому художньому творі тотальности світу — „монадичного дзеркала безмежної події"[5]. Г. Брох прагне створити симультанний роман, який звучав би, як акорд. „Музика,— вважає він в есе „Логіка світу, що занепадає",— це абстрактна мова німоти, Божий дарунок, що з'явився у світі тоді, коли втрачено віру в Бога і світ онімів"[6]. Література, засвоюючи елементи музики, отже, водночас здобуде сили проти розпаду: в мові, якщо відкриється якомога більшою мірою ліричному, а передусім у структурі, коли спробує перейняти компоненти музичного. Роман володіє своїми законами розгортання сюжету, але, адаптувавши музичні правила архітектоніки, він орієнтується на головну вимогу: жодна його частина не може бути ізольованою, кожна повинна мати контрапунктну відповідність.

В. Суханцева визначає музику як світ людини, цілісний і вільний, світ, який „постійно наявний, перебуває, здійснюється, є". „Зрозуміло,— вважає філософ,— що це — особливий випадок часу (світового та людського), але й власне буття, яке досягає в межах музичної „дійсности" конче потрібної діалектичної напружености"[7]. Таким чином, оповідна стратегія музичного роману спрямована на пізнання часу. В основі детермінації синтетичної форми роману лежить потреба „озвучити час, локалі-

---

[1] Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 31.— С. 86.

[2] Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки.— Москва; Санкт-Петербург, 1999.— С. 305.

[3] Broch H. Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik // Philosophische Schriften 2.— Frankfurt, 1977.— Bd. 10/2.— S. 241.

[4] Манн Т. История „Доктора Фаустуса". Роман одного романа // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т.— Москва, 1960.— Т. 5.— С. 243.

[5] Broch H. Gedanken zum Problem...— S. 243.

[6] Там само.— S. 271.

[7] Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки.— К., 2000.— С. 22.

зувати його з акустичного хаосу чи німоти"[8]. За уявленнями в сучасній філософії музики, „музичний звук — це людська міра руху світових (байдужих до людей) подій". Його місце „на межі, на переході від всезагального (універсального, світобудівничого) до особливого (того, що переживається чуттєво, освоюється)". „Сигнал—знак—символ — формула музичного звуку, звернута у ньому в будь-який момент історичної наявности"[9]. Музика дуже містка в подієвому сенсі й у концентрованому вигляді містить багату інформацію про світ.

Г. Гессе, описуючи класичну музику, радіє з того, що під її впливом він знову готовий випробувати певний життєвий проміжок часу: „Мелодія повторюється, змінюється, викривляється, шукає споріднені фіґури, випромінює сотні витончених і грайливих арабесок, спускається струмком по найвужчій стежині й знову підіймається, вільна й очищена, наче стале, проясніле почуття. Тут немає величі, тут немає крику і глибини страждання, немає також високої святобливости, тут нічого немає, крім краси задоволеної, радісної душі. Вона нічого іншого не хоче нам сказати, як те, що світ гарний і сповнений божественного порядку і гармонії. Ох, яке ж з послань ми чуємо рідше і потребуємо більше за це радісне!"[10] Це не лише спроба відобразити через словесну музику сферу безмежного, безконечність становлення, безмежність перетворень, це водночас спроба втілення ідеї впорядкованости, стабільности, гармонії.

Музика потенціює життя, надаючи йому відкритости у простори, що видаються недоступними людині. Могутність впливу органної музики, яка виконує роль посередника, хвилює поета Г. Гессе:

*В опанованих духом тактах поетизують себе*
*до кінця тисячі людських мрій,*
*мрії, метою яких було стати Богом,*
*мрії, жодна з яких не сміє бути здійсненою*
*на землі, все ж доконечна єдність яких*
*була тим рівнем, що на ньому людська істота*
*піднесла себе з нужди і підлости, наблизившись*
*до божественного, до генези*[11].

Людина возвеличується, почувається причетною до складних світових процесів, здатною проникнути у таємниці світобудови.

Такою здатністю відчувати ритми „іншого світу" — світу музики сфер — наділено героя роману Р. Шнайдера „Сестра сну". Еліас має дар Божий — він сприймає світ через звуки. „І все глибше проникав він слухом у цей гомін, ґвалт, лайку голосів і шептань, у спів і стогін, у ревіння і завивання, плач і ридання, у сопіння й зітхання, шелест і плямкання, і навіть у те раптове мовчання, коли насправді голосові зв'язки ще вібрують від звуку тільки щойно мовлених слів [...] Важко собі уявити, як витерпів він цей невідступний ритм, і важко повірити, що Еліас не збожеволів від нього [...] Очевидно, Господь ще не випустив його з рук"[12]. Ор-

---

[8] Суханцева В. К. Музыка как мир...— С. 22.
[9] Там само.— С. 20.
[10] Hesse H. Musik.— Frankfurt am Main, 1986.— S. 25—26.
[11] Там само.— S. 28.
[12] Schneider R. Schlafes Bruder.— Leipzig, 1992.— S. 40—41.

ганна музика відчиняє йому світ кохання та смерти. Кульмінацією стає виконання на конкурсі органістів імпровізації на тему хоралу „Прийди, о смерте, ти рідна сестра сну". Еліас володіє мистецтвом імітації звуків, він пізнав, що серед невичерпного звукового багатства є комбінації, здатні розкріпачити в душі слухача щось таке, що взагалі не має стосунку до музики. Слухач опинявся під цілковитою владою Еліаса, мимоволі він радів, мимохіть переживав смертельний страх чи еротичні мрії. Його музика була призначена не для запису, а лише для впливу на слухача. Перед нами герой, який не зазнає традиційного для німецького „роману виховання" розвитку. Суть цього героя виявляється не через його дії, а через його буття. Обмеженій комунікативності соціального світу протиставлено безмежний світ звуків, упорядкований за законами гармонії у духовній музиці, котру як вищий порядок звукового світу пізнає Еліас Альдер. Завдяки своєму талантові він відкриває іншим доступ до цього світу. Музика вказує на справжню мову, в якій сенс виявляє себе сам, не потребуючи інтерпретації.

Музика для Р. Шнайдера є тим засобом, з допомогою якого він знаходить можливість протиставити недосконалому світові розпаду цінностей щось цільне, вічне, таке, що впорядковує. Це випливає зі самої природи музики. А. Лосєв зазначає: „Музичний час не є формою чи видом протікання подій та явищ музики, але є самими цими подіями та явищами в їхній справжній онтологічній основі"[13]. Ще романтики вважали, що музика не відображає, а втілює суть речей. Не випадково, очевидно, у романі йдеться про духовну музику. Рядок „Прийди, о смерте, ти рідна сестра сну" взято з кантати Й. С. Баха „Ich will den Kreuzstab gerne tragen". Структуру роману порівнюють також із технікою фуги. Використання саме цієї музичної форми в літературі викликає певні труднощі. Зовнішня ознака фуги — контрапунктна поліфонія. Музичний роман, зокрема „Сестра сну" Р. Шнайдера, є наміром інтеґрувати в одному співзвуччі різноманітні теми, мотиви, ідеї, які, лише будучи строго сконструйованою моделлю, можуть дати певний образ дійсности. Використання саме класичної музики створює свого роду міфологічний контекст, який урівноважує всі обмеження і вади реальности. Музика, зауважує Т. Адорно у своїй відомій статті „Фраґмент про музику і мову", явище зовсім відмінне від „думаючої" мови. У ньому полягає її теологічний аспект. Те, що вона каже, водночас визначене як явлене і приховане. Її ідеєю є образ Божого імени. Вона деміфолоґізована молитва, звільнена від магії впливу людська спроба — як завжди, даремна — назвати саме ім'я, а не повідомити значення[14]. Та музика одночасно пронизана різними намірами, ідеями. Т. Адорно пише: „Бути музичним означає іннервувати миттєво виниклі задуми, пов'язуючи їх, а не гублячись у них. Так творить себе музика як структура"[15]. Кожен момент музичного часу зумовлений асоціативною навантаженістю. Читач музичного роману перебуває в усіх часових вимірах водночас. Працюючи над романом „Доктор Фаустус", Т. Манн дійшов висновку, що „твір мистецтва завжди виношується як єдине ціле, і хоча філософія естетики стверджує, що твір літературний та

---

[13] Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение.— Москва, 1995.— С. 434.

[14] Див.: Sprache. Dichtung. Musik.— Tübingen, 1973.— S. 73.

[15] Там само.— S. 73.

музичний, на відміну від творів образотворчого мистецтва, пов'язаний певною часовою послідовністю, він, проте, також прагне до того, щоб у кожен даний момент постати перед слухачем чи читачем. На початку вже живуть середина і кінець, минуле пронизує сучасність, і навіть абсолютна зосередженість на теперішньому не заважає наперед турбуватися про майбутнє"[16]. Наявність музичного в романі певним чином зумовлює сюжетний розвиток. Музичний роман як раціонально освоєна дискурсивна оповідна форма може наблизитися до словесно невимовного і викликати враження співпереживання та причетності.

Музичний час, за словами А. Лосєва, збирає розбиті й розкидані шматки буття воєдино, переборює тугу просторового розп'яття буття, відтворює просторово роз'єднані моменти через їх часову цілісність і єдність буття. „Вічність є тоді, коли не декілька, а всі численні моменти буття зіллються воєдино і коли, об'єднавшись у повноті часів і віків, буття не застигне у своїй ідеальній непорушності, а заграє всіма потоками своєї взаємопроникної плинности"[17]. Тобто при взаємодії слова і музики вічність проглядає у своїй кінцевості, набуває певних меж, бо вона представлена як часово-просторова локальність. Світ із середини музичного роману „поданий у кінцевій вираженості безмежности, у часовому стисненні вічности, у межовості явлених сприйняттю подій"[18]. Музика розуміється як діалектика кінцевого і безмежного. Сучасний митець здатний вільно обходитися з різними пластами культурної історії, занурюватися і перебувати у них. Завдяки музичному началу в романному полотні можливе зібрання різних сенсів воєдино, переборення поля смислу слова, яке незримо керує ним упродовж усіх періодів його вживання, що О. Михайлов називає „переборенням етимологічного примусу" і досягненням згоди між словом і культурою[19]. У такий спосіб музика може слугувати також знаком епохи, підґрунтям для ідентифікації культурного періоду. Музика навчилася втілювати соціальну суть природи людини, тому що „і культуру вона навчилась „згортати" в інтонацію"[20]. Вона несе тягар соціально важливого змісту, але так, ніби не здогадується про це, бо шифрування суспільно значущих смислів відбувається на рівні музичної технології.

У „Музичних нотатках" Г. Гессе, наприклад, йдеться про два типи музики, класичну та романтичну: „Хто мало розуміє музику, насолоджується здебільшого романтичною. Класична не може запропонувати таких оргій та шумів, як інша, але вона не приносить і відрази, поганої совісті і докорів сумління"[21]. У романі Т. Манна „Доктор Фаустус" модерністська музика Леверкюна є відображенням руйнівної історії Німеччини, що розпалила Другу світову війну. Аналізуючи музичне начало у творчості І. Бахман, критики вказують — зокрема, у романі „Маліна" — на контроверзу „Арнольд Шенберґ — Людвіг ван Бетховен". Атональність сучасної музики передає деструктивні тенденції відносин Я-оповідача та його alter

---

[16] Манн Т. История „Доктора Фаустуса".— С. 355.

[17] Лосев А. Ф. Музыка как предмет...— С. 451.

[18] Суханцева В. К. Музыка как мир...— С. 38.

[19] Михайлов А. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. Труды научного совета „Наука о литературе в контексте наук о культуре".— Москва, 2001.— С. 224—279.

[20] Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка.— 1980.— № 9.— С. 43.

[21] Hesse H. Musik.— S. 142.

ego — Маліни. Бетховену належить у цих взаємовідносинах конструктивна роль. Він репрезентує ідеалістичні цінності любовного зв'язку Я-оповідача та Івана.

Сучасна музика, констатує І. Бахман, схожа на літературу нашого століття — мистецтво на порозі оніміння. Споріднені види мистецтва можуть підтримати одне одного там, де одному з них загрожує задуха. „На цій зірці, яку ми населяємо,— каже письменниця в есе „Музика і література",— в онімінні, у відступі перед дедалі сильнішим божевіллям, у просторах країн серця, перед відходом з думок і під час прощання з багатьма почуттями, хто б не усвідомив тоді, якби він ще раз прозвучав, якби він прозвучав для нього, що це є. Людський голос..." „Оскільки,— провадить далі І. Бахман,— їх слабкість є їх новою позитивною рисою [...] Разом, і будучи в захоплені одне від одного, музика і слово є спокусою, збудженням, коханням, признанням [...] Вони пробуджують мертвих і порушують спокій живих, вони йдуть попереду вимоги свободи і слідують за непричетним аж у його сон. Їхній найбільший задум — це вплив"[22].

Хоч би якою неґативною була дійсність, що її намагається ідентифікувати музика, як, зрештою, і інші види мистецтва, музичне осягнення буття завжди має вертикальну структуру і спрямоване до непорушних начал. Тобто музика, яка потребує слова для представлення своєї сутности, все-таки зберігає дві функції: опосередкування реальности і звернення до свого основного „всезагального" сенсу. Кажучи про це, О. Михайлов використовує поняття „трансґресивність". Це означає, що рух назустріч називанню смислу і його окреслення, що реалізується у називанні, мають урешті зійтися воєдино. „Це означає, що тут, у музиці, мати щось на увазі зумовлює обов'язковий перехід у ширше поле смислу; тим самим називання сходяться не у самому що, яке мається на увазі, але саме у широкому полі смислу, у якому перебуває це що"[23]. Тому музика є не те, що у ній явлене, а те, що створюється, збігаючи саме зі собою. Виникає деякий несказанний, „позасловесний", або трансґресивний смисл. „Він породжений пластами слів, які з середини себе створили серцевину змісту, відпущену зі слова як слова у своє закрите від слова буття [...] Нарешті, всередині словесних пластів, які творять смисл, здійснюється процес переносу всього „центру тяжіння" на смисл як смисл, тобто на такий смисл, який взагалі не допускає свого переломлення, і ось тут і приєднується до слова музика, яка паралельно усвідомлює свої внутрішні можливості й виявляє себе як, якщо можна так сказати, транссловесний смисл"[24]. В. Суханцева говорить про феномен „поворотности" музичного часу, обумовлений асоціативною навантаженістю кожного його моменту[25].

Зокрема, Г. Гессе доходить думки про роздвоєність світу і людини, яка передбачає водночас і діалектичну єдність, і взаємопроникнення протилежних начал. У музичному етюді „Двоголосся життєвої мелодії" (1923) письменник пише, що якби був музикантом, то без труднощів написав би двоголосу мелодію, яка складалася б з двох ліній, з двох рядів тонів і нот,

---

[22] Bachmann I. Musik und Dichtung // Bachmann I. Werke.— München, 1978.— Bd. 4.— S. 61.

[23] Щерба Т. А. В. Михайлов и музыкальная наука // Литературоведение как проблема...— С. 77.

[24] Там само.— С. 78.

[25] Суханцева В. К. Музыка как мир...— С. 35.

які б відповідали один одному, доповнювали б один одного, зумовлювали б один одного і були б кожної миті, в кожному пункті ряду в найінтимнішому взаємозв'язку і двосторонніх відносинах. Кожен, каже Г. Гессе, хто вмів би читати ноти, міг би прочитати цю подвійну мелодію, відчути протилежні тони. „Я хотів би знайти вираз для подвійности, зробити водночас зримими мелодію і контрмелодію [...] Бо лише у цьому полягає для мене життя: у коливанні між двома полюсами [...] Я хотів би вказувати на чуттєву різноманітність світу і нагадувати, що в основі цієї різноманітності лежить єдність, я хотів би постійно показувати, що краса і потворність, світло і темрява, гріх і святість лише на якийсь момент є протилежностями, що вони завжди переходять одне в одне"[26].

Іншу позицію щодо мистецтва взагалі і музики зокрема репрезентує філософ „нової музики" Т. Адорно. Для нього мистецтво — це сфера абсолютного заперечення. Єдиним зв'язком чистого мистецтва і раціоналістичного світу є заперечення, деструкція реальности, яка здійснюється художніми засобами, тобто в іманентній формі самого мистецтва. Характеризуючи сучасну музику, О. Михайлов, зокрема, звертається до поняття логіки в музиці, уважаючи, що раніше музика виправдовувала себе не логікою, а відтворенням душевних рухів. Логіка музики XX століття, на думку вченого, відкривається як логіка цілого: „...сучасна культура передбачає ціле як задане і у своїй абсолютності. Логіка — в a priori цілісності. Чим далі, тим більше музика черпає свою логіку з презумпції цілого"[27]. Часто так відображається процес пізнання і в логіці сучасного музичного роману, який мислиться передусім просторово, а не як процес і протікання. У цьому сенсі цілість передбачає замкнутість, завершеність, зреалізованість і оглядовість.

На важливості музичного начала у своїй творчості наголошує, зокрема Т. Бернгард, який вважає: те, що він пише, можна зрозуміти лише тоді, коли на першому місці поставити музичні компоненти, а лише на другому — те, що він розповідає. Проте його оповідна техніка — лише репродуктивний механізм, музика — заспокійливі ліки при невиліковній хворобі, вона дає змогу пережити, існувати далі, але не повертає втраченого.

Більшість героїв Т. Бернгарда одержимі тугою за досконалістю. Цьому прагненню принесено у жертву абсолютно все. „Те, що ми завжди вимагаємо найвищого, найґрунтовнішого, основоположного, незвичайного там, де можна констатувати лише найнижче, найповерховіше, звичайнісіньке, спричиняє хворобливий стан",— пише Т. Бернгард[28]. Не існує середини поміж тотально позитивним і цілковито неґативним. „Ми хочемо досягти всього, а насправді не досягаємо нічого"[29].

У романі „Приречений" („Der Untergeher", 1983) два герої, які прагнуть досконалости через музику, конфронтують з людиною на ім'я Глін Гулд, яка в їхніх очах є таким ідеалом. Це піаніст, найкращий серед піаністів, „неперевершений віртуоз століття", „фортепіанне диво світу". Глін Гулд — це фіґура Т. Бернгарда, яка характеризується в тексті як інкарнація тих здатностей, до яких прагнуть — переважно марно — інші герої роману, в тому числі оповідач. Він самотній, він ненавидить природу, він

[26] Hesse H. Musik.— S. 45.
[27] Щерба Т. А. В. Михайлов...— С. 112.
[28] Bernhard Th. Der Untergeher.— Frankfurt am Main, 1986.— S. 185.
[29] Там само.

відчужений навіть від своєї публіки. Своєю позицією щодо мистецтва він просто прикривається від світу. Існування полягає у тому, щоб протистояти природі, вважає музикант, оскільки люди — це лише продукти мистецтва, постійні продукти[30]. Все своє життя він хоче стати піаніно, він хоче перестати бути людиною, якою є[31]. Вміння існувати в романі порівнюється з музичним талантом. Оповідач каже: „Ми такі гордовиті, що думаємо, ніби вчимося музики, тоді як ми просто не здатні жити, не спроможні існувати, бо ми не існуємо, існування опановує нас“[32]. Очевидно, що Глінові вдалось у фортепіанному мистецтві наблизитись до досконалости, він до неї ближчий за інших героїв роману, зокрема за оповідача, який вчився разом із прославленим музикантом. Почувши у Зальцбурзі гру Гліна, оповідач відмовився від кар'єри піаніста, бо зрозумів, що така віртуозність йому недосяжна: „Я волів бути найкращим або ніким“[33]. Товариш оповідача наклав на себе руки, не ставши тим, ким прагнув. Досконала Глінова гра стала початком його кінця. У романі йдеться про загрозу людському існуванню, яка виникає, якщо хтось, зустрівшись з генієм на зразок Гліна, входить у конфронтацію зі своєю недосконалістю.

Х. фон Додерер, створюючи свої „Дивертисменти“, шукає форму для найбільшої концентрації змісту, для чистої експресії, аж до межі „розуміння“. Термін „дивертисмент“ ужитий для наголошення комунікативної спроможности тексту.

У музиці, за Т. Адорно, носієм значення є цілісність, структура. Ще Ф. Шіллер указував на те, що музика відображає не зміст, а форму наших почуттів. Передане музикою абстрактне, а не конкретне, об'єктивне, а не суб'єктивне. Саме об'єктивність та абстрактність музики приваблюють літературний модернізм. Музика досягає успіху там, де відмовляє мова. Вона може зробити зримою тотальність світу. Музика її пронизує, тоді як мова розділяє, втрачаючи єдність, яка є чимось більшим, ніж просто сумою окремих частин. Музика дає змогу включити особистий час у час людства і співвіднести його з часом світу.

**Svitlana FIS'KOVA**

**IN THE BEGINNING THE HARMONY WAS...**
**(Ambivalence of Musical Perception of Being in Contemporary German-Language Fiction)**

The article researches the narrative strategy and communicative aspects in the contemporary German-language novel that takes music as its subject. As a synthesized narrative form a musical novel can be viewed as the result of interaction and reciprocal enrichment of literature and music. Music included in a novelistic context makes its narrative structure more complex while providing the narration with new opportunities of expression. Both kinds of art have their own set of tools and techniques of presentation and both intend to express the essence of Being to the highest extent possible. Due to the architectonics of music language the cognitive perception acquires sensitivity and aims at metaphysical balance and harmony. However, in a present-day rationalist world art turns into the memory of harmony that once existed. It transforms into an area of absolute negation. A genuine piece of art is expected to embody unity while denying it. This is a way to deconstruct the rationalist world by artistic means, i.e. an immanent art form.

---

[30] Bernhard Th. Der Untergeher.— S. 117.
[31] Там само.— S. 118.
[32] Там само.— S. 70.
[33] Там само.— S. 123.

# МОВОЗНАВСТВО

*Олег КУПЧИНСЬКИЙ*

## МОВА „КАЗАННЯ“ МЕЛЕТІЯ СМОТРИЦЬКОГО НА ПОХОРОН ОТЦЯ ЛЕОНТІЯ КАРПОВИЧА 2 ЛИСТОПАДА 1620 РОКУ

Мелетій (Максим) Смотрицький — найяскравіша постать в українській культурі першої половини XVII ст. Обдарований від природи, маючи блискучу освіту, що її здобув вдома і за кордоном, М. Смотрицький став не лише провідним церковним діячем, але й словесником із широким колом наукових зацікавлень. Він постійно і з великою гідністю обстоював силу українського (руського) народного живомовного слова. М. Смотрицький — автор фундаментальної для свого часу „Грамматіки славєнскиѧ правилноє сѵ́нтаґма“ (1619), яка тривалий час впливала на розвиток літературної мови та лінґвістичної думки не тільки українського, але й інших слов'янських народів (білоруського, російського, сербського, хорватського, болгарського та ін.) і відіграла важливу роль у підготовці граматик пізніших років, а також сприяла розвиткові лінґвістичної славістики. Ще раніше М. Смотрицький видав у Кельні (1615) граматику грецької мови. Йому, як твердять деякі біографи, належали „Лєксиконъ“ (1617—1620) — на сьогодні втрачений і „Падигмата“ — частина „Букварѧ языка славєнска“ (1618)[1]. Ймовірно, що з-під його пера вийшли й інші, нині не відомі, філологічні праці, створені впродовж 1615—1620 років, на які припадає певний сплеск філологічних зацікавлень М. Смотрицького.

Мова, якою володів і говорив М. Смотрицький та яку виніс з родинних сторін, відображена у його писаних кириличними літерами творах. До них належить і досліджуваний твір „Казання“.

### 1. Вступні уваги

**1.1.** Вивчення мови екзеґемно-гомілінійної літератури, в числі якої й такий жанр, як проповідь, належить до актуальних завдань як історії літератури, так і мовознавства. Важливість досліджень мови пам'яток XVII ст. такого типу (поряд з Учительними Євангеліями, Торжественниками та іншими творами) полягає, насамперед, у пізнанні загального розвитку мови та її функціональних аспектів. Водночас важливим є з'ясування співвідношення між книжною і народнорозмовною, так званою

[1] Німчук В. В. Мовознавство на Україні в XIV—XVII ст.— К., 1985.— С. 89—91.

простою мовою. Тут також постають два кардинальні для того часу питання: утвердження „законности" української (руської) мови як апостольської й ритуальної на території України (паралельно з книжною) і захист „священної" церковнослов'янської мови. Разом із тим вивчення цього роду пам'яток допомагає поставити і науково обґрунтувати проблему норми української (руської) книжної і народнорозмовної, „простої" мови у XVII ст. Під цим оглядом завжди становить пізнавальний інтерес аналіз пам'яток у контексті загальної писемности з урахуванням особливостей національно-історичного та культурно-духовного розвитку суспільства. У таких випадках, як відомо, кожна пам'ятка стає певним виявом мовної ситуації на відповідному територіальному просторі й у відповідних історичних умовах, що є невід'ємною складовою для пізнання розвитку мови[2]. Звичайно досягнення певних результатів під цим кутом зору можливі за умов різнобічного підходу в дослідженні писемної спадщини як явища. І це стосується як проблем змісту, так і форми пам'яток, а також, якщо йдеться про пам'ятки одного жанру, то й встановлення їх територіального поширення. Відомо, що поширення одного і того ж жанру пам'яток на великій території України вказує, що український народ, незважаючи на свою перервану державність, протягом віків фіксує у писемних пам'ятках українську мову, яка була і залишається переконливим чинником єдности народу, виявом спільности його духовних прагнень і зацікавлень. Що стосується дослідження „Казання", то на перший план висувається вивчення загальних текстологічно-кодикологічних особливостей, а також архітектоніки твору та його основного змісту. Це важливі компоненти аналізу, які розкривають умови появи твору і однозначно сприяють його загальному вивченню. Але чи не найважливішим у дослідженні пам'ятки є аналіз мови.

**1.2.** Поставлені питання загалом не нові в українській літературі та філологічному джерелознавстві. Про „Казання" як пам'ятку XVII ст. писали принагідно, досліджуючи переважно інші твори писемної спадщини М. Смотрицького. Відома значна кількість праць про М. Смотрицького як письменника-полеміста, богослова, прибічника православ'я, а з 1627 р. — католицизму[3]. Якщо говорити про М. Смотрицького-філолога — граматиста, лексикографа і взагалі пропаґандиста української (руської) мови, її культури, то ця література набагато скромніша. Чи не перший, хто писав про філологічні зацікавлення М. Смотрицького, був І. Засадкевич[4]. (До нього згадують „Граматику" та інші твори З. Копистенський, Я. Суша, М. Гриневецький, Є. Болховітінов, В. Аскоченський, О. Востоков, П. Шафарик, І. Вагилевич, В. Копітар та ін.). У контексті загального мовно-літературного процесу України XVII ст. про М. Смотрицького як про

---

[2] Чуба Г. В. Лінгво-текстологічний аналіз Учительних Євангелій другої половини XVI—XVII ст. / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— Львів, 1998.— С. 1.

[3] Див. бібліографію: Маслов С. Казанье Мелетия Смотрицкого на честный погреб о. Леонтия Карповича // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца.— К., 1908.— Кн. 20.— Вып. II.— С. 102—103; Маховець Л. Є. Українські письменники. Біо-бібліографічний словник.— К., 1960.— Т. 1.— С. 547—554; Кралюк П. Духовні пошуки Мелетія Смотрицького.— К., 1997.— С. 178—192.

[4] Засадкевич И. Мелетий Смотрицкий как филолог // Университетские известия.— К., 1875.— Февр.— С. 130—158; Апр.— С. 348—363.

філолога писали П. Житецький[5], О. Макарушка[6], пізніше — К. Чехович[7]. Усі перелічені дослідники найчастіше спинялися на аналізі „Граматики" М. Смотрицького.

Той же напрям досліджень розвинувся у післявоєнний час. Ідеться, передовсім, про праці М. Дилевського[8], Д. Струнґару[9], О. Горбача[10], В. Аніченка[11], О. Коцюби[12], В. Німчука[13], М. Кравченка[14], С. Абрамовича[15]. Усі вони оцінюють досягнення М. Смотрицького у граматичній науці, мають цінні інформативні відомості, однак з-поміж них окремо слід виділити праці В. Німчука. Він докладно на загальнослов'янському порівняльному ґрунті досліджував „Граматику" і дійшов висновку, що М. Смотрицький „був оригінальним граматистом-теоретиком [...] У цьому він не мав собі рівних у слов'янській філології аж до другої половини XVIII ст."[16]

Дещо інший аспект дослідження філологічних праць М. Смотрицького обрав Д. Фрік. Вивчаючи розвиток української мови в останні десятиліття XVI — початку XVIII ст. у загальному контексті становлення національної мови, він наголошує на значенні у цьому процесі М. Смотрицького. Власне про внутрішню структуру мови, сферу її вживання, форми поширення Д. Фрік говорить на основі праць М. Смотрицького уже у своїй дисертаційній праці[17], порушуючи одне з важливих на той час питань — здатности української мови служити „мовою церкви, суспільства і літератури" в Україні, використовуючи мову „Граматики" і „Казання". Порів-

---

[5] Житецкий П. Очерк литературной истории малорусского наречия в XVII и XVIII вв. Т. I. (Очерк литературной истории малорусского наречия в XVII веке).— К., 1889.— С. 24 та ін. Укр. переклад.— Львів, 1941.

[6] Макарушка О. Граматика Мелетія Смотрицького: критико-історична студія // Звіт приватної женської гімназії сестер Василіянок у Львові за шкільний рік 1907/8.— Львів, 1908.— С. 1—55.

[7] Чехович К. Мелетій Смотрицький як граматик // Збірник, присвячений світлій пам'яті М. Смотрицького.— Львів, 1934.— С. 53 та ін.

[8] Дылевский Н. М. Грамматика Мелетия Смотрицкого у болгар в эпоху их возрождения // Труды отдела древнерусской литературы.— Москва; Ленинград, 1958.— Т. 14.— С. 461—473.

[9] Strungaru D. Gramatika lui Smotriţki şi prima gramatică romînească // Romanoslavica.— Bucureşti, 1960.— N. 4.— P. 289—307.

[10] Horbatsch O. Die vier Ausgaben der kirchenslavischen Grammatik von M. Smotryc'kyj // Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik.— Wiesbaden, 1964.— N 7.— S. 5—16; його ж. Die Kirchenslavische Grammatik von M. Smotryc'kyj, ihre Quellen und Auswirkungen // Історія граматики на Україні. Реторика. Зібрані статті.— [Б. м.], 1992.— С. I—XXII.

[11] Аниченко В. В. Московское издание грамматики М. Смотрицкого // Русская речь.— 1973.— № 5.— С. 104—110; його ж. Вывучене мясцовой разнавіднасці кніжнаславянскай мовы в граматици М. Сматрицкаго // Східнослов'янські граматики XVI—XVII ст. Матеріали симпозіуму.— К., 1982.— С. 122—127.

[12] Kociuba Ostap. The Grammatical Sources of Meletij Smotryc'kyj Church Slavonie Grammar of 1619 / Ph. D. Diss.— Columbia University, 1975.— Машинопис.

[13] Німчук В. В. Граматика М. Смотрицького — перлина давнього мовознавства.— К., 1979; його ж. Мовознавство...— С. 89—145.

[14] Кравченко М. В. Вчення М. Смотрицького про основні принципи викладання граматики // Східнослов'янські граматики...— С. 128—129.

[15] Абрамович С. Д. Мелетій Смотрицький та проблеми філологічної культури барокко // Українська література XVI—XVIII ст. та інші слов'янські літератури.— К., 1984.— С. 137—185.

[16] Німчук В. В. Мовознавство...— С. 144.

[17] Frick David A. Meletius Smotrycky and the Ruthenian Question in the Age of the Counter-Reformation.— Yale University, 1983.

нюючи цитати з „Учительного Євангелія“ (1616) і „Казання“ (1620), дослідник зауважує, що „у першому творі, призначеному для навчання „простих“ і неосвічених людей“, усі біблійні цитати подані в перекладі руською мовою, а в „Казанні“ — творі, призначеному, здається, для більш витонченої аудиторії, Біблія цитується по-слов'янськи, і це надає нагробній промові „більшого стилістичного розмаїття“[18]. Не обходиться без прикладів із „Казання“ С. Пуґа, який досліджує фонологію мови Мелетія Смотрицького[19], окремі лексеми пам'ятки використовують білоруські видання[20].

**1.3.** Творча спадщина Мелетія Смотрицького у повному обсязі на сьогодні не відома. Низка праць, які свого часу не були надруковані, загинули, правдоподібно, назавжди. Водночас серед збережених творів тільки незначна частина подає поряд із назвою справжнє ім'я автора — Мелетій Смотрицький. Деякі його твори, як підтверджено науково, з'явилися під різними псевдонімами. Чому так сталося? На думку дослідників, це випливало з того, що більшість творів М. Смотрицького, зокрема полемічних, не була розрахована на те, щоб залишатись „твердим внеском“ у літературі, вони писалися на злобу дня (винятком є „Граматика“, „Казання“, можливо, ряд інших). На це непрямо вказують побудова праць і брак у них „вигладженої форми“. Більшість його творів — „плоди духа“, які мусили бути творені швидко, в розпалі полемічної боротьби, це твори, які, з одного боку, повинні влучно цілити в опонента та нівелювати його, з другого — обстоювати автора і його однодумців, доказуючи власну правоту[21]. Саме через ці та інші ситуативно-історичні обставини у творах не завжди вказано прізвище автора.

У зв'язку з цим деякі дослідники на основі різних псевдонімів намагаються ідентифікувати праці М. Смотрицького з непідписаними або умовно підписаними творами того часу. Підставою для цього служать різні дані, передусім, зміст творів, характер побудови і виклад тексту, порівняльний аналіз стилю творів, навіть спосіб цитування Святого Письма. Так ідентифікувались твори М. Смотрицького з тими творами, які підписували „Клірик Острозький“, „Theophil Ortholog“ або „ieden brat bractwa cerkiewnego Wileńskiego religii starożytnej Graeckiej“ та ін. Для того аналізуються також джерела, які служили для написання творів[22], але все

---

[18] Frick David A. Meletius Smotryckyj and the Ruthenian Language Question // Harvard Ukrainian Studies.— Cambridge (Mass.), 1985.— Vol. IX.— N 1/2.— P. 25—52; укр. переклад: Фрік А. Девід. Мелетій Смотрицький і руське мовне питання // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Філологічної секції.— Львів, 1992.— Т. CCXXIV.— С. 210—229. Пор. також: його ж. Meletij Smotryckyj and the Ruthenian Question in the Early Seventeenth Century // Harvard Ukrainian Studies.— 1984 (December).— Vol. VIII.— N 3/4.— P. 351—375; його ж. Kazanie Melecjusza Smotryckiego z lat 1620/21: wersje ruska i polska // Studia z filologii polskiej i słowiańskiej.— 1985.— N 23.— S. 153—161.

[19] Pugh Stefan M. The Ruthenian Language of Meletij Smotryc'kyj. Phonology // Harvard Ukrainian Studies.— Cambridge (Mass.), 1985.— Vol. IX.— N 1/2.— P. 53—60.

[20] Гістарычная марфалогія беларускай мовы / Под ред. А Журавского.— Мінск, 1979; Гістарычны слоўнік беларускай мовы.— Мінск, 1982—1995.— Вып. 1—13.

[21] Макарушка О. Граматика...— С. 30.

[22] Студинський К. Пам'ятки полемічного письменства кінця XVI і початку XVII віку. Т. I // Пам'ятки українсько-руської мови і літератури.— Львів, 1906.— Т. V.— С. XXIII—LII.

це не завжди достатньо і переконливо арґументовано. Найбільш доказовою основою для ідентифікації творів М. Смотрицького, які не дійшли до нашого часу в ориґіналах (також стародруках), є згадки і натяки про власні праці в інших творах. Красномовне свідчення цього — „Апологія“ та „Паренезис“ М. Смотрицького[23]. Останній уміщує навіть перелік праць[24]. Досі не проведено окремої роботи щодо виявлення і обліку всієї спадщини М. Смотрицького. С. Маслов налічує 21 твір[25], П. Яременко, називаючи Смотрицького „найбільш продуктивним автором свого часу“, висловлюється обережно — „понад 20 творів“[26] і т. д.

Враховуючи особливості текстів творів і обставини їх складання та появи, список назв праць М. Смотрицького, який на сьогодні вдається встановити на основі збережених рукописів, друкованих примірників творів і тих, які реконструюються на підставі побічних фактів, зокрема спеціальної літератури, такий:

1. Стаття, яка була спрямована проти брошури „Унія“, виданої у Вільні 1595 р.
2. Стаття, яка була спрямована проти твору „Розмова Берестянина з братчиком“.
3. „Ѿтпись на листъ в Бозѣ велебного о[тца] Ипатѣа, володимерского і берестеиского епископа до яснеосвецоного кнѧжати Костентина Острозского, воеводы киевского“... Видано 1598 р., очевидно, в Острозі.
4. Исторіѧ о листрикіискомъ, т. е. о разбоиническомъ ферарскомъ або флоренском синодѣ..., изданнаѧ при вышеназванномъ „Отписѣ“. 1598.
5. Відповідь „на другий листъ велебного о[тца] Ипатѣа“, написана в Острозі 1599 р. і не була вчасно надрукована.
6. Твір, який був написаний проти „Воскресшого Наливайка“.
7. Αντιγραφη, albo odpowiedź na script uszczypliwy, przeciwko ludziom starożytney religiey Graeckiey od apostatow cerkwie Wschodniey wydany, ktoremu tituł: „Heresiae, Ignoranciae y Politika popow y mieszczan bractwa Wileńskiego“, tak też y na książkę rychło potym ku obiaśnieniu tegoż scriptu wydaną, nazwiskiem „Harmonią“.— Wilno, 1608. Книжка видана від імени „iednego brata bractwa cerkiewnego Wileńskiego religiey starożytney Graeckiey“.
8. Θρῆνος, to iest Lament iedyney św. Powszechney Apostolskiey Wschodniey Cerkwie, z obiaśnieniem dogmat wiary.— Wilno, 1610. Книжка видана від імени „Theophila Orthologa“.
9. Палинодій на Плач. Після 1610—1613.
10. Traktat o pochodzeniu św. Ducha. Після 1610—1613.
11. Institution linguae graecae libri duo.— Köln, 1615.
12. Лексиконъ. 1617—1620.
13. Парадигмата. Частина Букварѧ языка славенска. Писаній чтенїѧ оучитисѧ хотѧщимъ, в(ъ) полезное руковоженїе. 1618.

---

[23] Apologia.— Lwów, 1628.— S. 105—106 (Пер. рос. мовою И. Мартынова.— Лейпциг; Париж, 1863.— С. 122—123); Paraenesis.— Kraków, 1629.— S. 22.
[24] Paraenesis.— S. 22.
[25] Маслов С. Казанье...— С. 105—108.
[26] Яременко П. К. Малетій Смотрицький. Життя і творчість.— К., 1986.— С. 5.

14. Грамматіки славєнскиѧ правилноє сѵнтаґма потщаніємъ многогрѣшнаго мніха Мелетіѧ Смотриского.— Эвю, 1619 (на іншому виданні поставлений 1618 р.).

15. Казанъє на чєстны погрєбъ ... Ѡца Лєонтіꙗ Карповича... прєзъ Мєлєтіꙗ Смотрискогѡ...— Вильно, 1620.

16. Лѧмєнт у свѣта убогихъ на жалосноє прєставлєніє о. Леонтіꙗ Карповича.— Вильно, 1620. Анонімна поема-панегірик з нагоди смерти Леонтія Карповича.

17. Verificatia niewinności. Видана від імени іноків монастиря Св. Духа у Вільні бл. 5 квітня 1621 р. (друге видання з виправленнями і доповненнями вийшло у Вільні бл. 16 червня 1621 р.).

18. Obrona Verificatiey.— Wilno, 1621. Видана від імени іноків монастиря Св. Духа у Вільні й спрямована проти твору Совіта Віна, виданого у Вільні 1621 р.

19. Elenchus pism uszczypliwych. До твору доданий Appendix na examen Obrony Verificatiey.— Wilno, 1622.

20. Justificatia Niewinności. Твір виданий від імени Йова Борецького і всіх руських єпископів, бл. 6 грудня 1622 р.

21. Катехизисъ. Закінчено книжку 1623 р.

22. Apologia peregrinatiey do kraiów wschodnich, przez mię Meletiusza Smotrzyskiego, medycyny doktora, archiepiskopa połockiego... roku pańskiego 1623 y 24 obchodzoney, przez falszywą Bracią słownie y na piśmie spotwarzoney, do przezacnego narodu Ruskiego oboiego stanu, duchownego y świeckiego, sporządzona y podana a[nno] 1628 augusti die 25 w Monasterze Dermańskim.— Lwów, 1628. До твору додані: Consideratiae, abo uważania sześciu roznic między cerkwią wschodnią y zachodnią strony wiary zaszłych.

23. Protestatia przeciwo soborowi, w tym roku 1628 we dni augusta miesiąca w Kiiowie Monasteru Pieczerskim obchodzonemu, uczyniona przez ukrzywdzonego na nim Meletiusa Smotrziskiego... do przezacnego narodu Ruskiego.— Lwów, 1628.

24. Paraenesis, albo napomnienie od Meletiusza Smotrzyskiego... do przezacnego Bractwa Wileńskiego Cerkwie ś. Ducha, a w osobie iego do wszystkiego tey strony narodu Ruskiego uczynione.— Kraków, 1629. У додатку до книжки копія листа, pisanego do i[ch] m[ości] oyca Cyrylla, patryarchy Konstantynopolskiego z łacińskiego na ięzyk polski przełoż[ony].

25. Exaethesis abo Expostulatia, to iest rosprawa między Apologią y Antidotem o ostanek błędow, haereziy y kłamstw Zyzaniowych, Philaletowych, Orthologowych y Klerykowych, uczyniona przez Meletiusza Smotrzyskiego... do oboiey strony narodu Ruskiego.— Lwów, 1629 та інші[27].

Не всі перелічені твори однозначно підтверджують належність їх авторства М. Смотрицькому. Особливі суперечки викликають ті твори, що дійшли до нас у копіях і без підпису. На це широко вказує література[28]. Досі точаться дискусії про причислення до творів Смотрицького таких

---

[27] Маслов С. Казанье...— С. 105—108; Студинський К. Пам'ятки полемічного письменства.— С. XXIII—LII; Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— К., 1978.— С. 174; Німчук В. В. Мовознавство...— С. 91. У названих працях уміщено великий підрядковий коментар щодо авторства видань, перевидань, перекладів і провенієнції творів Мелетія Смотрицького.

[28] Маслов С. Казанье...— С. 105—108.

праць, написаних руською мовою, як „Повчання" і „Апологія перегринації", які мав оглядати І. Вагилевич[29], брошура „Supplicatia do przeoświęconego i jaśniewielmożnego senatu", що вийшла друком 1623 р. і авторство якої, за словами А. Петрушевича, мало б належати письменнику-полемісту[30] і т. ін.

Ознайомлення з переліком творів М. Смотрицького дає змогу констатувати, що вчений-богослов при написанні своїх праць однаково успішно послуговувався чотирма мовами — українською, польською, грецькою і латинською. Використовувалась і церковнослов'янська мова. Водночас на основі тієї ж спадщини, яка збереглася і дійшла до нас у рукописах і у друкованому вигляді, можна зауважити, що мовою, якою найчастіше послуговувався М. Смотрицький у своїх творах, насамперед полемічного змісту, була польська. І це тоді, коли, з одного боку, „*плодоносн*ѣ*йшимъ отъ вс*ѣ*хъ и Богу любим*ѣ*йшимъ*" була церковнослов'янська мова, а з другого — щораз голосніше заавляла про свої права, формуючи власні закони, „проста" українська (руська) мова. Чому так відбувалося? Невже Мелетій Смотрицький надавав польській і церковнослов'янській мовам такого значення? Щодо польської, то треба враховувати середовище, серед якого і для якого ті твори були писані. С. Маслов беззастережно твердить, що польська мова в Україні була модою часу. Її побутування, на його думку, пояснюється, головно, тим, що полемічна література призначалася для широкого розповсюдження серед польського населення і тієї частини руської шляхти, яка горнулася до польської культури. Ця література і повинна була впливати на тих читачів, від яких залежало багато суспільно-політичних і церковних справ, котрі, посідаючи важливі уряди, брали участь у справах сейму, могли надати відчутну підтримку Церкві. Церковнослов'янська мова для Мелетія Смотрицького була мовою, що прийшла до нього з українською книжністю, з якою він ніколи не поривав і на якій зростав як богослов і полеміст; ця мова функціонувала в Україні як традиція свого часу[31].

## 2. Загальна характеристика „Казання" — пам'ятки пізньосередньовічного письменства

**2.1.** Архиєпископ полоцький і елект-архимандрит Віленського Святодухівського монастиря М. Смотрицький виголосив „Казання" 2 листопада 1620 року у Вільні, будучи на похороні свого попередника Леонтія Карповича. Дещо пізніше „Казання" було опубліковане у друкарні Святодухівського братства і видане окремою брошурою (згодом його перекладено і видано польською мовою).

---

[29] Вагилевич І. Замітки о руськой літературі // Руська бібліотека І. Онишкевича. Т. III. Писання Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича і Якова Головацького.— Львів, 1884.— С. 100. Відомо, що І. Вагилевич мав вести спеціальні дослідження творчости М. Смотрицького, передусім „Граматики". Це було пов'язане з допомогою вченого Ю. Дуніну-Борковському в написанні нині невідомої критичної статті про М. Смотрицького. Пор.: „Русалка Дністрова". Документи і матеріали.— К., 1989.— С. 192.— № 112.

[30] Петрушевич А. Сводная галичско-русская летопись. 1600—1700 гг.— Львов, 1874.— С. 445.

[31] Маслов С. Казанье...— С. 110.

Повна назва твору:

*Казанъє: На чєстны Погрєбъ прєчєстногѡ и прєвєлєбноᵍ[ѡ] мѹжа Гс̃дна и ѿца: Гсв̃на ѿца Лєонтїꙗ Карповича, номїната єпᶜкопа Володимєрскогѡ и Бєрєстийскогѡ: архимаⁿдрита Вилєⁿскогѡ прєзъ Мєлєтїꙗ Смотрискогѡ, см: архїєпᶜкпа Полоцкогѡ, Влᵈкѹ Витєпскогѡ и Мстиславскогѡ: єлєкта архїмаⁿдрита Вилєнскогѡ, ѿправованоє: в Виⁿни. Рокѹ ѿ Воплощєнїѧ Бг̃а Слова. ах̃к. Ноєврїѧ, в̃. днѧ.*

Місцезнаходження ориґіналу рукопису твору сьогодні не відоме. Ймовірно, він пропав разом із усім архівом братства у Вільні.

Твір, який ліг в основу нашого дослідження, має такий вигляд[32]:

Складається з 28 ненумерованих аркушів у 4-ку і містить 1+6 зошитів (по 4 аркуші в кожному). Сиґнатура зошитів подана тільки у другому рахунку (внизу посередині) і позначається буквами **А, Б, В, Г, Д, Е,** з якими з'єднуються цифри для позначення другого і третього аркушів зошита.

Внизу сторінок проставлено переноси. Для друку використано сім слов'янських кириличних шрифтів. Один раз ужито літеру **Z,** слово на 19 аркуші подано латинською мовою: „*Латінниыци irreuпосаbile называти звыкли*" (143).

Сторінки мають по 24 рядки, за винятком аркушів 2—4, на яких при повному наборі число рядків сягає 27. Заголовок твору у рамці, в її медальйонах уміщено зображення Івана Хрестителя, пророка Іллі, Зішестя Св. Духа на апостолів і Успіння Пресвятої Богородиці. При зображеннях — пояснювальні написи. У брошурі декілька заставок з невигадливим рисунком. Ініціали засвідчено на 2, 5 та 9 аркушах; кіноварі немає.

Скільки на сьогодні збереглося примірників — не відомо. У каталозі Я. Запаска та Я. Ісаєвича цього твору не подано. Ми послуговуємося, за публікацією С. Маслова, примірником, який належав Михайлівському монастирю в Києві. Текст був оправлений разом із твором Йосипа Бежановського „Messis liliorum guinaria" (1688) і зберігався у бібліотеці під шифром: Отд. II, гл. IX, № 2117—2121. На внутрішній сторінці оправи подано шифр із ще ранішого часу: 2 И. 41.129, що його 1809 р. вніс єпископ Іриней Фальковський.

**2.2.** У структурі „Казання" можна умовно виділити такі частини:

а) цитати зі Святого Письма, що вміщені на звороті початкового аркуша твору. Їх слід, очевидно, трактувати як своєрідні рефрени проповіді. Зміст наведених цитат здебільшого пов'язаний з основною темою „Казання";

б) передмова до проповіді зі зверненням до київського митрополита Йови Борецького (1620—1631);

в) сам текст проповіді;

г) підсумки.

**2.3.** Уміщені на початку цитати з Біблії мають, на перший погляд, лише загальний стосунок до змісту, однак саме вони визначають основний

---

[32] Тут і далі послуговуємося описом С. Маслова: Маслов С. Казанье...— С. 112—113.

розвиток змісту проповіді. Вона розпочинається передмовою (з датою 8 листопада 1620 р.), у якій автор звертається до Йови Борецького і віддає під захист свій твір митрополитові, як „ока і голови руської церкви“. Далі у передмові М. Смотрицький відзначає той факт, що йому вперше доводиться виступати проповідником і вести бесіду зі слухачем. Тут також подано цитату церковнослов'янською мовою з Книги Соломона: „*Праведникъ аще постигнетъ скончатисѧ, в покои бѹдетъ*“ (130), яка, власне кажучи, є темою проповіді. Далі М. Смотрицький розкриває основну тему, ілюструючи її філософськими роздумами про життя і смерть людини крізь призму відходу у вічність о. Леонтія Карповича. Основний ілюстративний матеріал автор подає у рамках п'яти тез, що стосуються, сказати б, різних „способів“ життя і смерти.

а) „*Животъ и смертъ Прирожеnѧ*“ (130) — йдеться про природне життя, що полягає у взаємодії душі та тіла, природну смерть, яка відокремлює душу від тіла;

б) „*Животъ Ласки, а смертъ Грѣха*“ (130—133) — тобто життя благодатне, у якому відбувається поєднання людини з Богом, що починається разом із Тайною Хрещення, і гріховна смерть — людина через гріх відрікається від Бога;

в) „*Животъ Смысливъ, а смертъ Цноты*“ (130, 133—134) — тобто тілесне життя і доброчесна смерть, яка звільняє душу від тілесних пристрастей;

г) „*Животъ Житейскїй, а смертъ Изстѹпленїѧ*“ (130, 134—136), тобто життя мирське, що представляє „*пожадливость очїй и пыху свѣта сего*“, і смерть самозабутня, в час якої праведники „з *Богомъ сѧ наидѹючи, самымъ собѣ не бываютъ притомными*“;

д) „*Животъ славы, а смертъ Геенны*“ (130, 136), тобто вічне життя і пекельні муки.

Після того М. Смотрицький виділяє три хвальні „способи“ життя і смерти, кожен із яких розглядає стосовно о. Леонтія Карповича, і доходить висновку, що покладена в основу „Казання“ думка „*бе͛з жаднои вонтпливости на немъ зъ ласки Бж͠еи иститъсѧ, выполнѧетсѧ и ѿпочиваетъ*“ (138).

Закінчує М. Смотрицький свою проповідь звертанням до Бога, просить послати „на своє жниво“ нового провідника, подібного до того, що помер, і звертається з молитвою про відродження церковної ієрархії[33].

Аналіз „Казання“ М. Смотрицького у контексті історії розвитку проповіді як окремого жанру літератури XVII ст. дає підставу говорити про цінні теоретичні положення цього твору. На перший погляд, головним завданням „Казання“ є тлумачення уривків Святого Письма і писань отців Церкви стосовно життя, діяльности і смерти о. Леонтія Карповича, водночас у проповіді порушено важливі морально-етичні, суспільно-політичні та міжконфесійні проблеми. Такий підхід до побудови змісту проповіді, загалом беручи, не новий, відомий ще із старожитних часів і відповідає ранньоісторичній традиції. Досить згадати Учительне Євангеліє

[33] Див.: Маслов С. Казанье...— С. 114—115.

Йоана IX Агапіта, Золотоуст, Торжественник і т. ін. До них укладачі використовували власні творчі сентенції, які не мали або майже не мали риторичних відхилень, будувалися переважно „в екзеґезі уривка Євангелія". У такому ключі складено проповіді Транквіліона, що увійшли до „Учительного Євангелія".

„Казання" М. Смотрицького започатковує новий етап у розвитку жанру проповідей в Україні, який пізніше теоретично обґрунтував Йоаким Галятовський[34]. У ньому всі частини підпорядковано покладеному в основу біблійному вислову (цитаті) і фабула розвивається послідовно[35].

Ще одним достоїнством „Казання" М. Смотрицького є те, що воно виступає історичним документом своєї епохи, подаючи окремі біографічні відомості про Леонтія Карповича і його час. „Казання", крім того, відображає настрій самого автора наприкінці 1620 року, насамперед, виявляє, з одного боку, вболівання з приводу смерти покійного і гнів до усіх його та своїх противників (тут М. Смотрицький виступає поборником інтересів православ'я), а з другого — радість з приводу обрання нових ієрархів і продовження розвитку православної Церкви.

За своєю літературно-художньою вартістю „Казання" належить до зразків „високої" панегіричної проповіді, що дає уявлення про Смотрицького як майстра стилю і церковнодуховного красномовства. За „своєрідною красивістю образноплинної фразеології з певним залюбуванням тропами, алегоричністю, символікою можна побачити нахил автора до стильової манери бароко, властивої для могилянської гомілетики другої половини XVII ст."[36]

### 3. Мова „Казання"

Коли йдеться про українську (руську) мову у творах XVI—XVII ст., то найчастіше на її означення вживають терміни „руська" мова, паралельно „роська", „руска", „рутенська" мова. У ряді пам'яток тодішня українська мова іменується також „діалектом руським", „малоруським язиком" (друга половина XVII ст.), називали її також „мовою козацькою". Більшість цих термінів перейшла з попередніх століть. Водночас на означення книжної мови, насиченої церковнослов'янізмами чи старослов'янізмами, використовуються терміни „словенська" або „словенска" мова, „слов'янська" мова, у деяких джерелах її називають „слов'яноруською" мовою, звичайно, на означення української книжної мови. Вживання цих термінів у наративних й актових джерелах підтверджує репертуар писемних пам'яток, що створювалися на значних територіях України[37].

Проте, якщо порівнювати мову текстів пам'яток писемности XVI—XVII ст. (зокрема XVII ст.) із мовою текстів XIII чи навіть XIV—XV ст., то мова, яка стоїть за цим різноманіттям термінів, у багатьох випадках різниться своїми рисами і парадигмами. Це особливо помітно у лексиці.

---

[34] Наѹка албо спосѡб зложенїа казанїа. Ключъ Разѹмѣнїѧ.— К., 1659.— Арк. 241—241 зв.

[35] Маслов С. Казанье...— С. 116.

[36] Яременко П. К. Мелетій Смотрицький...— С. 61—62.

[37] Купчинський О. Українська церква і питання української (руської) народнорозмовної мови у другій половині XVI—XVII століттях // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі / За ред. С. Козака.— Варшава, 1997.— [Т.] 4—5.— С. 206.

Для XVII ст. характерна інтенсивна взаємодія з польською мовою, одночасно своєрідне „відродження для літературних потреб церковнослов'янської мови“. На той час, однак, доволі чітко виокремлюється ціла низка ознак і особливостей української народнорозмовної, „простої“ мови. Вона, як ніколи досі, активно проникає у традиційну книжну мову з характерною для неї значною кількістю церковнослов'янізмів.

У зв'язку із сказаним, дуже важливим при оцінці мови українських писемних пам'яток кінця XVI— XVII ст., в тому числі й досліджуваного „Казання“, є:

а) з'ясування усіх (включно до найдрібніших) мовних особливостей пам'ятки, серед яких надзвичайно важливі фонетичні, морфологічні, лексичні, частково й синтаксичні риси; завжди становлять пізнавальний інтерес стильові характеристики мови;

б) виявлення, як відзначалося, ступеня заангажованости у різних типах, видах і жанрах писемних пам'яток, нарівні з латинською, грецькою, церковнослов'янською та певною мірою польською, української (руської) „простої“ мови; при цьому треба звертати увагу не лише на обсяг (масштаб), а й на характер використання цієї мови. Йдеться, з одного боку, про пам'ятки світського змісту, з другого — богослужбові й обрядово-ритуальні твори;

в) встановлення мовної спадкоємности пам'ятки, її відмежування або єднання (на основі супровідного аналізу зовнішніх і внутрішніх ознак мови), виходячи з традицій і розвитку сучасної національної мови.

Розв'язання цих завдань треба розпочинати з аналізу типових пам'яток із найбільш виразними мовними рисами. Під цим кутом зору для першої половини XVII ст. на окрему увагу заслуговує „Казання“. На думку дослідників, пам'ятка засвідчує „типову руську мову XVI— XVII ст.“[38] і є, здається, прямою ілюстрацією мовної системи того часу[39].

„Казання“ М. Смотрицького вміщає близько 8700 слів, вони представляють усі частини мови.

**3.1. Графічно-орфографічні особливості письма.** „Казання“ за графікою майже не відрізняється від інших пам'яток у жанрі богослужбової і світської літератури, що створювалися у другій половині XVI— XVII ст. Довіряючи цілковитій відповідності публікацій С. Маслова оригіналу твору, можемо зазначити, що для графіки та орфографії у М. Смотрицького, подібно як і в інших книжників того часу, характерна певна непослідовність у написанні та будові рисунка букв. Загально простежується тяжіння у графіці до традиції церковнослов'янських „норм“, а вона не цілком відповідає тогочасній фонетичній системі української мови.

Літера *а* вживається у двоякому варіанті: *а* на позначення голосного заднього ряду — на початку та в середині слова: *наприкладъ* (144), *панъ* (127), *радости* (123) і як частина йотованого *я: їа: медїтацїа* (147).

---

[38] Pugh Stefan M. The Ruthenian Language...— P. 54.

[39] Успенский Б. А. Диглоссия и двуязычие в истории русского литературного языка // International Journal of Slavic Lingustics and Poetics.— 1983.— N 27.— P. 94.

Звук [е] передається через *ε*: *нεбεсъ* (153), *нεхай* (155), *ловεцъ* (154). Аналогічний рисунок зберігає літера *є*: *Лεонтїε* (152), *налεжачεε* (129).

Звук [о] засвідчено у пам'ятці у двох знаках як *о*: *голосъ* (145), *побожности* (124), *свѣдоцтво* (139), *способомъ* (143) і *ѡ*: *малѡ* (147), *ѡгорнεногѡ* (134), *ѡтѡ* (142), *оутѣшаючогѡ* (137), *спѣшнѡ* (137). Звукової різниці між ними немає.

Звук [у] також позначається двома способами — *оу*: *оумεрεти* (130), *оуповати* (121) та *ꙋ*: *слꙋжбахъ* (146), *шꙋкаи* (139). Восьмиричне *ꙋ* частіше виступає у церковнослов'янізмах, і це дає підстави припустити, що його живцем перенесено з церковнослов'янських текстів в українські. Звичайне *у* засвідчено рідко: *у* (143), *уважаютъ* (130), *учитεлѧ* (151).

Замість *оу* чи *ꙋ* у деяких випадках фігурує *ю*: *жюпεломъ* (136), *чюεтъ* (135), *чюжозεмскїисѧ* (142); *чюлими* (154).

Звук [і] репрезентовано у пам'ятці трьома знаками — *і*: *інстінктом* (133), *схізмы* (141), *унітскои* (141), *ї*: *пїѧнства* (133), *фїларъ* (141), *хрїстїѧнскогѡ* (123) та *ѣ*: *бεсѣды* (126), *вѣдѣти* (131), *внѣвεчъ* (132), *дѣло* (145), *в Киεвѣ* (121), *нѣколи* (128), *смѣхъ* (122), *тѣлѣ* (127). Літера *ѣ* найбільш повсюдна. Замість *і* вживається також *и*: *в Вилни* (121), *иншыи* (155), *килкома* (139). *И* має два відповідники — *и*: *животомъ* (137) та *ы*: *быти* (133), *вымовы* (147), *оный* (128). *Й* у багатьох випадках вживається в середині слова: *наслѣдꙋйтε* (153), *оубїйцамъ* (136), *радуймосѧ* (153); чимало прикладів із *й* уже знаходимо в кінці слів: *звычай, который* (129), *нεпорочный* (139), *троѧкой* (139).

Помітне змішування *и* в значенні *й* і власне *й* у кінці слів: *нѣкоторыи* (136) // *который* (131). *И* в кінці слів ужито також у значенні сучасного *ї*: *матεрїи* (125), *православныи* (144).

Літера *я* має три графічні відповідники — *ѧ*: *памѧть* (124), *прирожεнѧ* (131), *стоѧчимъ* (127), *хотѧчи* (123), *ꙗ*: *ꙗкъ, ꙗкомъ* (125, 127, 143), *ꙗрости* (133) та *їа*: *мεдїтацїа* (147).

Звук [ф] графічно позначений двома літерами — *ф*: *аффεктѡм* (143), *ѡфѣровалъ* (142), *фарбами* (142), *фохи* (141), *фундамεнт* (138) та *ѳ*: *εлїсавεѳъ* (122), *каѳолицкоε* (142).

Крім літери *г*: *грѣхи* (126), *тогѡ* (141), *частогѡ* (146), вживається на початку і в середині слова літера *ґ*: *ґдысь* (154), *інавґꙋрованъ* (125), *нѣґды* (143), *сроґимъ* (133). Вона ні разу не підміняється диграфом *кґ*. Це стосується і букви *г*.

Звукосполучення *пс*, за церковнослов'янською традицією, передано церковнослов'янським *ѱ* (засвідчено один приклад — *ѱаломъ* (121); *от* передано як *ѿ*: *нε ѿстꙋпꙋй* (154), *ѿколь* (135), *ѿтоль* (132). *ѿчичи* (148). Використовується у декількох випадках літера *ѵ* (іжиця) у значенні *в*: *εѵглїсты* (145) та *і*: *мѵстεрїахъ* (154).

У тексті „Казання" поширені *ъ* та *ь* знаки. В середині слів рідко: *прεдъложити* (153) (переважно у церковнослов'янізмах) та в кінці слів: *вѣнишꙋεтъ* (121), *лεжачимъ* (127), *нεпамѧть* (124). Перший підкреслює

твердість попередньої приголосної, другий — м'якість. Але це правило пам'ятка підтверджує непослідовно, зокрема щодо **ъ**.

Ряд слів виступає з виносними приголосними літерами. Найчастіше це приголосні ***д:*** *вл*$^{\text{д}}$*ка* (121), *пєрє*$^{\text{д}}$ (124); ***ж:*** *пова*$^{\text{ж}}$*нє* (127); ***з:*** *бє*$^{\text{з}}$ (140); ***л:*** *з Ви*$^{\text{л}}$*ни* (124), *спо*$^{\text{л}}$*ꙋ̆чнєвє* (127); ***м:*** *зє*$^{\text{м}}$*лю* (131); ***н:*** *зако*$^{\text{н}}$*нє* (125); ***р:*** *оумє*$^{\text{р}}$*ши* (133); ***с:*** *ча*$^{\text{с}}$ (154); ***х:*** *дꙋ̆овны*$^{\text{х}}$ (124), *погрєбєны*$^{\text{х}}$ (133) та ін.

Чимало слів засвідчено у скороченій формі (т. зв. стягнення), також мають місце пропуски букв чи складів у словах, що відзначено над рядком титлом чи паєрком. Так звичайно подані частовживані слова: *Бг҃ъ*, *п҃номъ*, *с҃новє*, *Хс҃*, *ч҃лвка*. Нерідко скорочення поєднуються з виносними буквами: *нб҃*$^{\text{с}}$*ного* (140).

Цифри, які, за традицією, проставлено буквами, також зберігають титла: а҃хк҃ — 1620, и҃ — 8, ра҃і — 111.

У двох випадках, як зазначалося, натрапляємо у пам'ятці на латинську графіку. Латинка представлена у „Казанні“ вжитою один раз великою літерою *Z* (125) і словом ***irreuocabile*** (143).

**3.2. Народнорозмовні фонетичні особливості пам'ятки**[40]. Явища фонетики, засвідчені у пам'ятці, послідовно відображають характер і основні засади української народнорозмовної мови першої половини XVII ст. У пам'ятці фонетичні явища, притаманні народнорозмовній мові, превалюють. У ряді випадків простежуються, однак, непослідовності. Це пояснюється, насамперед, технічним чинником — графіка, яку засвоєно з книжної мови, не цілком відповідала системі фонетики української „простої“ мови, а також чинником традиційно-психологічним, що пов'язаний із консерватизмом книжної мови, яка мала великий вплив на письменницькі та наукові кола тогочасної України. Фонетичні явища „Казання“ у своїй переважній масі засвідчують мовні риси, які в цілому відображають (як і в „Граматиці“ М. Смотрицького) питомі ознаки ряду українських діалектів. На це вказував ще О. Горбач[41].

[40] Засвідчені у „Казанні“ основні фонетичні, морфологічні та лексичні явища, що розглядаються далі, обговорювано у зв'язку з дослідженнями інших писемних пам'яток XVII ст. та ранішого часу, звідки приймаємо засади опису. Пор.: Житецкий П. И. Очерк литературной истории малорусского наречия в XVII и XVIII вв. ...— С. 24—26; Огієнко Іван. Українська літературна мова XVI ст. і Крехівський „Апостол“ 1560-х років: У 2-х т.— Варшава, 1930; його ж. Вербська Євангелія 1560 р. // Сборник в честь на проф. Л. Милетич.— София, 1933.— С. 208—241; Молодід Т. К. До питання про особливості словотвору „простої“ книжної мови кінця XVI — початку XVII ст. // Збірник наукових праць аспірантів з філології.— К., 1961.— № 16.— С. 68—80; Німчук В. В. Мовознавство...— С. 89—145; Horbacz O. Adelphotes. Die erste gedruckte griechisch-kirchenslavische Grammatik aus dem J. 1591 // Історія граматики на Україні. Реторика.— [Б. м.], 1992.— S. I—XVI; його ж. Die kirchenslavische Grammatik...— S. I—XXII; Frick David A. Meletij Smotryckyj...— P. 25—52 (Укр. переклад, Львів, 1992); Pugh Stefan M. The Ruthenian Language...— P. 53—60; Гринчишин Д. Четья 1489 року — видатна конфесійна пам'ятка української мови // Записки НТШ. Праці Філологічної секції.— Львів, 1995.— Т. CCXXIX.— С. 251—276; Чуба Г. В. Лінгво-текстологічний аналіз Учительних Євангелій...— С. 6—14.

[41] Horbacz O. Die kirchenslavische Grammatik...— S. V—VIII.

Найхарактерніші фонетичні риси пам'ятки:

1. Вживання повноголосних форм *-оро, -оло, -ере: вкоротце* (143), *голоса* (149), *здоровѧ* (151), *короною, коронѹ* (140, 152), *коротце* (136—137, 149), *ѡборотъ* (147), *ѡголошенѧ* (129), *осторожне* (154), *перед* (140, 152), *переходомъ* (123), *черезъ* (132, 140).

2. Перехід загальнослов'янського **е > ѣ: вѣкимъ, на вѣки* (155), *вѣрногѡ* (149), *вѣчнои* (149), *лѣнивства* (147), *нѣжъ* (141) — як порівняльний сполучник, *розбѣглыи* (145), *свѣтскіи* (143), *стрѣлы* (155).

3. Загальнослов'янське **о > ѣ (і): нѣжъ діаментовый* (141); **е > ѣ (і): проповѣдь* (125). Цей перехід майже невідомий до XVI ст.

4. Вживання **о** після шиплячих на місці колишнього **е: чогѡ* (130, 132, 139, 141, 150, 154 — засвідчено вісім прикладів), *чогѡсѧ* (141), *нѣчогѡ* (139), *пошолемъ* або *шолъ всл ѣдъ* (142).

5. Втрата початкового **і** або **и**: *мѣти* (125) замість *имѣти; маетъ, маемо* (137) замість *имаетъ, имаемо; маючого витати мѣлъ* (128), *брыдитисѧ маемо* (137).

6. Вживання префікса **з** та прийменника **з**: *збирал* (145), *згладилъ* (151), *згромажал* (145), *здавна* (125), *здарилъ* (151), *знайдѹешъ* (128), *зносилъ* (141). За підрахунками С. Пуґа, прийменник **з** (< **изъ* та **съ-*) вживається у „Казаннях" 71 раз, тоді як **із-** не виявлено взагалі. В той же час префікс **изъ-** у церковнослов'янських лексемах підтверджено 23 рази, а руський префікс **з-** засвідчено всього сім разів. Втрату, наприклад, початкового **і** у дієсловах *мати, маю* зафіксовано 50 разів (*мают, мѣл*) і один раз у слові *щезнетъ* (129). Голосний **і (и)** зберігається тільки в дієслові *мати*, походить із уривків, писаних церковнослов'янською мовою: *имате, имаю*[42]. Це явище відображено і в білоруській мові.

7. Наявність звукосполучення **ро-** на початку слів, а також префікса **роз-(рос-)**: *ровне* (138), *родити* (122), *родѧчомѹсѧ* (136), *розбѣглыи* (145), *роздѣлилы* (132), *розныхъ* (141), *розницы* (136), *розмовил, розмовлѧлъ* (128, 147), *розмышлѧнѧ* (146), *розѹчене* (131), *роскотами* (135). Водночас у пам'ятці засвідчені лексеми типу *ражаетъ* (132), *разжеженіѧ* (133), *разлѹчаютъ* (132), *не разѹмѣютъ* (121).

8. Наявність **х** на місці **к**: *хто* (132—134, 144, 154 — виявлено у пам'ятці дев'ять разів), *хтоколвекъ* (138). П'ять разів засвідчено *кто*.

9. Брак звукосполучень **гы, кы, хы**. Замість **ы** послідовно виступає літера **и**: *враги* (121), *злохитрыхъ* (154), *прехирныхъ* (154), *роки* (140).

10. Досить послідовне уживання, крім **г**, літери **ґ** (< **g*). Буква **ґ** спірантизувалася в українській мові ще до М. Смотрицького. Літери **г** та **ґ** виступають замість старого диграфа **кг**. Графема **ґ** переважно використовується у словах польського, латинського та грецького походження: *ґды* (129), *колліґованъ* (140), *сроґим* (133).

11. Наявність початкового **о** або **ѡ** (замість **е**) у числівниках: *ѡдинъ* (129, 154 ), *одногѡ* (148), *ѡдномѹ* (142), *ѡдною* (139, 142).

12. Наявність приголосного **ч** замість давнього церковнослов'янського **щ**, що походить із **tj* та **kj*: *захочетъ* (154), *ночъ, ночю* (131, 134), *помочю* (129, 130), *порѹчи* (155), *ходѧчеи* (155).

---

[42] Pugh Stefan. M. The Ruthenian Language...— P. 59—60.

13. Вживання приголосного *ж* замість церковнослов'янського *жд* (<**dj*): *межи* (130, 132, 138), *промежи* (133). Лише у декількох випадках як данину книжности вжито слова із звукосполученням *жд: между* (132), *нѹждн'ѣйше* (150). Див. далі.

14. Збереження дзвінкого приголосного перед глухими: *натѧжшее* (146), *нижшихъ* (140), *на нижшогѡ* (144), *розстатисѧ* (150).

15. Послідовно у мові „Казання“ виступає твердий африкат *ц* (це простежується і в „Граматиці“ М. Смотрицького): *конецъ* (145), *ланцѹховъ* (141), *мѣстца* (141), *ибѣтницы* (152), *працы* (123), *причинцѹ* (123) та ін. Не виявлено прикладів правопису слів з м'яким *ц* у звукосполеченнях *-цѧ, -цю, -ць*.

16. Букви *ж, ч, ш, щ* не вживаються перед м'яким знаком, а літера *ю* ставиться тільки після *ж* та *ч: жюпеломъ* (136), *чювствеⁿногѡ* (155), *чюлыми* (154). Таке написання, правдоподібно, є залишком церковнослов'янської мови[43]. Найчастіше воно засвідчене у формах дієслова *чути: чюетъ* (135), *чюле* (127) та слові *чюжозеⁿскїисѧ* (142). Очевидно, при всій допустимості орфографічної традиції у написанні згаданих та інших слів треба вважати африкат *ч* палатальним[44].

Текст „Казання“ не відображає фонетичних особливостей, характерних для північноукраїнських і південнобілоруських діалектів (акання, дифтонгізація **е* та **о* у закритих складах, передача ненаголошеного **е* як *е*), тим більше, особливостей, властивих тільки білоруській мові (цекання, дзекання). Це радше типова фонетика української (руської) „простої“ мови, поширеної на значних просторах України, із залученням значної кількости явищ української книжної мови та церковнослов'янізмів.

**3.3. Народнорозмовні морфологічні особливості пам'ятки.** У „Казанні“ можна простежити цілий ряд морфологічних рис народнорозмовної, „простої“ мови, більшість з яких характерні також для сучасної літературної та діалектної української мови, а саме такі:

1. Наявність закінчення *у* на місці *а* в іменниках чоловічого роду колишніх основ на *-о* та закінчення *я* на місці давнього *е* в іменниках чоловічого роду колишніх основ на приголосний: *гнѣвѹ* (133), *голосѹ* (123), *дарѹ* (153), *дѹхѹ* (124), *каменѧ* (155), *кресѹ* (151), *поᵈстѹпкѹ* (143), *пожиткѹ* (153), *посредкѹ* (151), *початкѹ* (152), *розѹмѹ* (129), *свѣтѹ* (133), *станѹ* (144), *шнѹрѹ* (130) та інші.

2. Наявність в іменниках чоловічого роду колишніх основ на **-ŏ, -jŏ** та на приголосний у родовому відмінку множини на місці чистої основи флексії **-ŏвъ (-ѡвъ)**, засвоєної від іменників давніх основ на ***ŭ***: *афектѡвъ, аффектѡвъ* (134, 143), *банкетѡвъ* (126), *волкѡвъ* (145), *грѣхѡвъ* (132), *дрѹгѡвъ* (122), *ланцѹховъ* (141), *мозгѡвъ* (150), *палацѡвъ* (152), *панѡвъ* (154), *постѹпкѡвъ* (148), *родичѡвъ* (139), *смыслѡвъ* (130), *цвѣтѡвъ* (154), *ꙗзыкѡвъ* (122) та ін.

**3.** Наявність флексії *-ови (-еви)* у давальному відмінку однини іменників чоловічого роду давніх основ на **-ŏ, -jŏ**: *вырокови* (127), *грѣхови*

[43] Пор.: Pugh Stefan. M. The Ruthenian Language...— P.59.

[44] Пор.: Жилко Ф. Т. Нариси з діалектології української мови.— К., 1966.— С. 61—63, 192; Zilyns'kyj J. A. Phonetic Description of the Ukrainian Language.— Cambridge (Mass.), 1979.— P. 116.

(134), *днєви* (131), *ієрєови* (144), *камєнєви* (128), *судови* (127), *чл҃кови* (131) та інші.

4. Брак в іменниках середнього роду давніх основ на -jŏ суфікса *-ъј (-а)* замість *-іј: гѹ҆кнєнѧ* (147), *имєнованѧ* (147), *мєшканѧ* (146), *помѣрєнѧ* (140), *порѹ҆шєнѧ* (142), *привєдєнѧ* (130), *прирожєнѧ* (137), *рожєнѧ* (142), *оуважєнѧ* (137); у давальному однини — *замкнєню* (152), *захованю* (143), *начинєню* (147), *ѡ҆починєню* (152), *подивєню* (128), *принєсєню* (147), *проповѣданю* (146) і т. д.

**5.** Часта фіксація дієприслівникових форм на ***-чи, -вши*** замість книжних церковнослов'янських на *-чє, -вшє: блукаючи сѧ* (145), *дєржачи* (129), *живѹ҆чи* (140), *заслѹ҆гѹ҆ючи* (140), *зносѧчи* (141), *любѹ҆ючи* (125), *маючи* (127), *ѡ҆писѹ҆ючи* (136), *ѿходѧчи* (148), *поглѧдаючи* (146, 151), *порываючи* (147), *прагнѹ҆чи* (130), *оумираючи* (142); *взѧвши* (130), *видѣвши* (124), *живши* (138), *зблизивши* (135), *зготовавши* (152), *зоставивши* (129), *мѣвши* (153), *нєзмѣстивши* (142); *нєрозѹ҆мѣвши* (151), *ѡ҆бовѧзавши* (142), *ѡ҆дєржавши* (125), *погордивши* (139), *позанєхавши* (128), *нєволничѡ покинѹ҆вши* (142), *провадивши* (138, 140) та ін. Цікаво відзначити, що деякі дієприслівникові форми на ***-чи, -вши*** не фіксуються в інших пам'ятках XVII ст.*

6. Вживання закінчення ***-ого (-огѡ)*** в родовому відмінку однини чоловічого і середнього роду членних прикметників, прикметникових займенників і дієприкметників: *бєзбо҄жногѡ* (127), *бєзѹ҆многѡ* (127), *бѣлогѡ* (144), *вєликогѡ* (151), *вѣрногѡ* (149), *вѣчногѡ* (139), *всєгѡ* (141), *добротливогѡ* (141), *дѹ҆ховногѡ* (153), *жадногѡ* (134), *живогѡ* (140), *звыклогѡ* (128), *зємного* (130), *знамєнитогѡ* (130), *зовѹ҆щогѡ* (142), *кождогѡ* (137), *которогѡ* (130), *лѣпшогѡ* (153), *лю҄дскогѡ* (136), *марногѡ* (127), *мовѧчогѡ* (145), *нєзвыклогѡ* (128), *нєнасычєногѡ* (129), *огорнєногѡ* (134), *одногѡ* (148), *окрѹ҆глогѡ* (130), *ѡ҆панованогѡ* (134), *острогѡ* (150), *полѹ҆днєвогѡ* (155), *проповѣдѹ҆ючогѡ* (145), *противногѡ* (137), *самогѡ* (141), *сєго* (128), *страшногѡ* (152), *такогѡ* (135), *тогѡ* (141), *оутѣшаючогѡ* (137), *частогѡ* (146) та ін.

Вживання закінчень ***-ого (-огѡ)*** (замість *-агѡ*) у традиційних книжних церковнослов'янізмах, наприклад: *дш҃єзбавєнногѡ* (137), *животворѧщогѡ* (121, 125), *пожилогѡ* (142), *припомѧнѹ҆логѡ* (148), *рєчєногѡ* (134) та інші.

7. Використання дієслівних форм 1-ї особи множини наказового способу на ***-мо*** на місці давньої форми ***-мы:*** *жалуймо* (153), *радѹ҆ймо сѧ* (153) та інші.

8. Широке вживання флексії ***-єшъ*** у 2-й особі однини дієслів теперішнього часу або майбутнього простого замість церковнослов'янського ***-єши:*** *бѹ҆дєшъ* (150), *живєшъ* (150), *змилѹ҆єшъ* (154), *змогаєшъ* (152), *кажєшъ* (149), *пошлєшъ* (154), *радѹ҆єшъ* (152), *станєшъ* (153), *чєкаєшъ* (152) та інші.

9. Наявність безособових форм на ***-но:*** *закинєно* (145), *ѡ҆слаблєно* (145), *ѿдавано* (153), *поламано* (145).

10. Вживання займенників *ти* і *сєбє* у давальному та місцевому відмінках у формі *тобѣ* (129), *собѣ* (127, 133) замість церковнослов'янських *тєбѣ, сєбѣ.*

---

* Пор. Картотеку Словника української мови XVI — першої половини XVII ст. Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Це стосується й інших слів.

11. Наявність форм перфекта, в окремих випадках із допоміжним дієсловом *быти*: *взѧлъ* (153), *вызналъ* (141), *мѧ былъ выслалъ* (128), *волалъ* (142), *былъ далъ* (153), *даровалъ* (151), *доховалъ* (140), *збира[л]* (145), *зближилъısѧ* (126), *зналъ сєбє быти* (145), *зносилъ* (142), *мѣлъ* (128), *молчалъ* (139), *нє зналъ* (143), *нє розмовлѧлъ* (147), *нє видѣло* (152), *обралъ* (144), *обходилъ* (146), *ѡказалъ* (138), *поволалъ* (151), *показалъ* (138), *положилъ* (129), *працовалъ* (145), *провадилъ* (149), *розмовлѧлъ* (147), *спорѧдилъ* (133), *годнымъ сѧ сталъ* (140), *так сѧ стало* (127), *быти становилъ* (143), *стоѧлъ* (146), *тѣшилъ* (146), *травилъ* (147), *ходи[л]* (146), *хотѣлъ* (137), *чинилъ* (146), *шȣкалъ* (145); *нєвидѣло* (152), *ѡсвѣдчило* (142), *подобало* (155), *пришло* (152), *проходило* (141), *розлѧло* (142), *чинило* (151); *выполнилъсѧ* (154), *поспѣшилъсѧ* (151), *придавалосѧ* (147), *сподобилъсѧ* (135), *сталсѧ* (128) та інші.

12. Використання форми кличного відмінка, при цьому тільки у назвах осіб: *Лєонтїє* (152), *оборонцо* (155).

Морфологічні засади мови пам'ятки збігаються із загальними морфологічними парадигмами української мови. В окремих випадках вони властиві білоруській мові (наявність **-ов**), але, правдоподібно, як успадкована традиція.

**3.4. Лексичний склад.** Пам'ятка широко демонструє оформлену за законами фонетичної та морфологічної системи української мови народнорозмовну лексику. Ця лексика репрезентована усіма частинами мови.

**Іменник:** *бєсѣды* (152), *вдѧчность* (147), *волѧ* (149), *встыдъ* (144), *вымовы* (147), *вѧзєнѧ* (141), *годи[н]кȣ* (130), *голосъ* (145), *готовости* (151), *грѣхъ* (132), *дєнь* (131), *добродѣйства* (147), *жаль* (126), *жартъ* (143), *забавъ* (144), *зависти* (133), *заздрости* (143), *застȣпникъ* (154), *звычай* (128), *згȣбы* (137), *зємлѧ* (136), *зыскъ* (150), *каранємъ* (133), *край* (125), *лѣнивства* (147), *людскость* (143) *матєрїѧ* (126), *мєшканѧ* (146), *намовахъ* (147), *народъ* (154), *насмѣвиска* (138), *нєнависти* (143), *нєпогода* (146), *образъ* (149), *ѡголошєнѧ* (129), *панъствъ* (142), *плачъ* (141), *повѣтрѧ* (146), *покора* (143), *постать* (130, 153), *постȣпокъ* (141), *потрєба* (147), *початокъ* (128), *правило* (143), *привєдєнѧ* (130), *причина* (139), *розмова* (127), *роки* (140), *свѣдкомъ* (142), *свѣдоцтво* (139, 142), *свѣтъ* (149), *сѣти* (154), *слово* (145), *смѣхъ* (122), *смȣтокъ* (141), *статєчности* (125), *стѣны* (146), *товариства* (141), *оупадокъ* (151), *оуслугованє* (127), *оутиски* (138), *оучинковъ* (153), *учитель* (145) та інші.

**Дієслово:** *видѣти* (131, 147), *вѣдати* (131), *витати* (128), *вылѧти* (130), *выразити* (147), *выходити* (138), *взѧти* (122), *вмѣстити* (152), *встȣпити* (128), *догонѧти* (137), *жити* (150), *зажити* (123), *заити* (125), *зносити* (137), *лєжати* (133), *мовити* (142), *называти* (134), *обходити* (147), *оглѧдати* (130), *ѡдѣдичити* (133), *оплаковати* (150), *пажити* (145), *пєрєставити* (153), *погинȣти* (145), *погордити* (151), *пожадати* (137), *положити* (145), *понєсти* (152), *поставити* (130, 147), *потоптати* (155), *прагнȣти* (150), *приложити* (130), *приходити* (124), *прїймати* (137), *просити* (129—130), *родити* (122, 135), *рѧдити* (153), *славити* (139), *спорѧжати* (130), *стоѧти* (133), *оуважати* (130), *оутѣкати* (137), *хва-*

*лити* (155), *ходити* (155), *хотѣти* (125), *шукати* (139); *брыдитисѧ* (137), *вернутисѧ* (143), *выстерегатисѧ* (137), *дароватисѧ* (124), *дѣѧтисѧ* (133), *забавитисѧ* (137), *здаритисѧ* (127), *мѣтисѧ* (137), *найдоватисѧ* (126), *насмѣѧтисѧ* (151), *ѡбходитисѧ* (128), *помѣститисѧ* (144), *радоватисѧ* (122), *розстатисѧ* (150), *ставитисѧ* (147), *оугонѧтисѧ* (137) та інші.

**Прикметник:** *бачный* (146), *безгрѣшный* (139), *братолюбивый* (146), *боѧзливымъ* (136), *вдѧчный* (136), *велебны* (128), *веселыи* (141), *виниклый*, *выниклый* (122, 126), *вѣчный* (130), *готовый* (145), *дворочного* (141), *дїаментовый* (141), *добрый* (145), *добротливый* (154), *дочасный* (149), *духовную* (125), *дѿегубныи* (141), *жадныи* (146), *живый* (144), *житейскїй* (130), *земный* (148), *злый* (130), *зношеныи* (138), *лукавый* (141), *любый* (151), *людскїй* (130), *марный* (149), *медоточных* (128), *мѣрковный* (143), *належный* (137), *натертыи* (141), *невѣрнымъ* (136), *немыльнои* (128), *несправедливыи* (151), *новый* (131), *ѡголошеныи* (124), *окаѧнный* (147), *плодовиту* (148), *повѣреныи* (145), *пограничныи* (142), *подвижныи* (138), *покутный* (143), *потѧгненый* (125), *похвалный* (138), *прѣватныи* (147), *превѣчный* (149), *премудрый* (126, 130, 153), *превеченыи* (136), *приготованый* (151), *прикладный* (146), *природна* (143), *притомный* (149), *розмаїстыи* (125), *розумныхъ* (126), *роспорошеныи* (145), *ростропный* (146), *скромный* (143), *словесныи* (145, 154), *спорѧженый* (143), *справедливый* (138), *темничный* (144), *оурожайну* (148), *цѣлый* (142), *шкодливый* (137), *шлѧхетный* (139) та інші.

**Прислівник:** *внѣвечъ* (132), *горѧчѡ* (150), *далекѡ* (150), *добре* (139), *досытъ* (145), *завжды* (123, 155), *зимно* (146), *легкѡ* (137), *ледвѡ* (143), *навѣки* (137), *назадъ* (143), *невѣдомѡ* (145), *недавнѡ* (125), *нѣколи* (154), *нѣѧко* (147), *округлѡ* (130), *ѡсобнѡ* (137), *пилнѡ* (136), *поки* (150), *почасти* (147), *пѧтеракѡ* (130), *скорѡ* (137), *спѣшнѡ* (137), *теперъ* (140), *тромкѡ* (142), *тут* (150), *частѡ* (133) та інші.

Мова пам'ятки широко репрезентує **займенники:**

*особові* — *ѧ* (135, 147, 150), *мене* (129, 149), *мною* (129, 138), *ми* (129), *нами* (154), *ними* (154), *ти* (150, 153), *тебе* (142, 152), *тобѣ* (152) та інші;

*зворотні* — *себе* (142), *собѣ* (146);

*присвійні* — *моѧ* (134), *мое* (142), *наше* (148), *нашу* (147), *вашими* (130), *свою* (145) та інші;

*заперечні* — *нѣчогѡ* (139), *нѣчому* (128), *нѣѧкогѡ* (144);

*вказівні* — *той* (149), *тогѡ сѧ* (146), *тое* (141) *сеи* (151), *сесъ* (154), *сѧѧ* (132), *сее* (144), *такогѡ* (135) та інші;

*відносні, питальні* (залежно від функції навантаження) — *з ким* (127), *когѡ* (144), *хто* (132—134, 144, 154), *ѧк* (137, 157), *ѧкій* (141);

*означальні* — *кождый* (132), *жадного* (134), *иншїй* (138), *сам* (129), *самогѡ* (141), *всѣмъ* (139), *весъ* (146), *всѣ* (150), *всѣми* (144).

Пам'ятка також чинно представляє службові слова — **частки, сполучники, прийменники:** *аже*, *ажъ* (124, 159), *нехай* (155), *черезъ* (131) та ін.

Наведені та численні не наведені лексеми підтверджують велике різноманіття української народнорозмовної мови XVII ст.

**3.5. Фонетичні риси пам'ятки, що відображають особливості української книжної мови.** У „Казанні“ доволі чітко представлена українська книжна мова з численною церковнослов'янською лексикою. Її питома вага у кількісному відношенні не велика (приблизно 15 відсотків). Здається навіть, що М. Смотрицький використовує її, підтримуючи лише традицію Церкви, і вживає для надання богослужбової ваги та врочистості проповіді. Церковнослов'янізми найчастіше виступають у текстах, узятих зі Святого Письма, і цитатах із них. Використання книжної мови особливо помітне у вибудові синонімічних рядів, коли автор не знаходить народних слів для характеристик тих чи тих явищ, підкреслення історично важливих рис особи покійного. З-поміж згаданих фонетичних особливостей належить вирізнити такі:

1. Наявність неповноголосних форм *-ра, -ла, -рє: блгочєстивомꙋ* (123), *возрастъ* (151), *враги* (121), *вражды* (133), *глговѣєствованїємъ* (122), *дрєва* (131), *здравїємъ* (124), *посрєд* (144), *правѧщꙋ* (124), *прєбывати* (150), *прєз* (147), *прєзритъ* (121), *прєлюбодѣѧнїє* (133), *прєставлєнїѧ* (140) та ін.

Звукосполучення *-ра* часто вживане на початку слів, а також у префіксах: *ражаєтъ* (132), *разжєжєнїѧ* (133), *разришатисѧ* (150), *растѣтєсѧ* (131), *распрѧ* (133), *распѧша* (143)[45].

2. Вживання приставного *и: имамъ* (150), *исповѣдникъ* (140).

3. Вживання графеми *щ* на місці давнього звукосполучення *-шт: бєзчєщєи* (141), *глющи* (122), *горѧщємъ* (136), *долгодєнствꙋющꙋ* (124), *животворѧщогѡ* (129), *нємощи* (154), *нищымъ* (148), *плачющїи* (126), *правѧщꙋ* (124). У декількох випадках зберігаються у написанні слів звукосполучення *-шт: што* (141), *нѣшто* (128, 132), *штоночноє, штодєнноє* (143, 146).

4. Наявність початкового *є* замість народнорозмовного *о: єдинои* (145), *єдиномыслными* (123), *єдинород'ны(и)* (149), *єднакѡ* (123), *єзєрѣ* (136). Графема *є* вживається нарівні з давніми церковнослов'янізмами: *єлици* (131), *єрєси* (133); *є* у слові *єзєро*, очевидно, з'являється під впливом польськомовного слова *„jezioro“*.

5. Вживання звукосполучення *-жд* замість народнорозмовного *ж* (<*dj): *мєждꙋ* (132), *нꙋждн'ѣйшє* (150). Загалом беручи, такі уживання, як уже зазначалося, виявлено лише у двох-трьох випадках. Мова пам'ятки вказує на майже повне утвердження літери *ж* на місці церковнослов'янського *-жд*.

**3.6. Морфологічні риси пам'ятки, що відображають особливості української книжної мови:**

1. Наявність форманта *-їє* замість *-ьє* в іменниках середнього роду давніх основ на **jŏ: бдєнїє* (143), *дѣѧнїє* (134), *испразнєнїє* (124), *їдѡлослꙋжєнїє* (133), *лихоманїє* (134), *ѿкровєнїє* (135), *попранїє* (124), *прєлюбодѣѧнїє* (133), *причащєнїє* (151), *цѣломꙋдрїє* (146), *чародѣѧнїє* (133) та інші.

2. Наявність форм аориста та імперфекта: *вєдоша* (136), *воста* (131), *дадєсѧ* (131), *плача* (126), *притѧжа* (146), *распѧсѧ* (142) // *распѧша* (143).

3. Наявність у давальному та місцевому відмінках займенникових форм *сєбѣ* (132, 145—146).

[45] Пор. це явище за раніший період: Гринчишин Д. Четья 1489 року...— С. 255—256.

**3.7. Лексичний склад.** Мова „Казання“ містить багату книжну лексику. Найбільша кількість церковнослов'янізмів представлена іменниками і прикметниками, меншою мірою — дієсловами. У пам'ятці представлено загалом усі частини мови, пов'язані з церковнослов'янським походженням:

**Іменник:** *бдєнїє* (143), *бл҃говѣствованїѧ* (123), *бл҃гословєнства* (139), *бл҃гочєстїѧ* (139), *б҃гобойнє* (146), *б҃гомыслники* (135), *возрастъ* (151), *воинствъ* (149), *воплощєнъѧ* (124), *вражды* (133), *даѧнїє* (154), *дѣѧнїє* (134), *дрєва* (149), *єрєси* (133), *жатвы* (153), *животъ* (134), слово у різних відмінках згадане 116 разів, *здравїємъ* (124), *їдѡложєрцємъ* (136), *їдѡлослꙋжєнїє* (133), *изстꙋ́плєнїѧ* (130, 136), *исповѣдникъ* (140), *испразнєнїє* (124), *кр҃щєнїѧ* (140), *лзами* (141), *лихоиманїє* (134), *любви* (129), *мыслїй* (123), *нємощи* (154), *ѿкровєнїє* (135), *пирꙋ* (126), *плоть* (143), *пожадливость* (135), *попранїє* (124), *похоть* (143), *правєⷣници* (149), *прєлюбодѣѧнїє* (133), *прєподобници* (149), *прєставлєнїѧ* (140), *причащєнїє* (151), *произволєнїємъ* (140), *пꙋ́тїє* (122), *разжєжєнїѧ* (133), *разꙋ́ма* (123), *рвєнїѧ* (133), *рєчь* (140), *соблазны* (133), *страстми* (143), *стꙋдодѣѧнїє* (133), *оумєрщвлєнїємъ* (134), *оусмотрєванѧ* (146), оутробꙋ (122), *цѣломꙋдрїє* (146), *чародѣѧнїє* (133) та інші.

**Дієслова:** *бдитъ* (135), *быти* (133), *внийдѣтє* (153), *внимайтє* (145), *возвєсєлѧтсѧ* (153), *воⷥвѣститъ* (122), *грѧдєтъ* (134), *даєтъ* (140), *дєрзати* (129), *живєтъ* (132), *иматє* (132), *крєстихоⷨсѧ* (131), *нєоубоитъсѧ* (121), *оумєрщвлѧєтє* (134), *оумножисѧ* (131), *оуповати* (121), *прєбывати* (150), *прєкладати* (129), *присмотримосѧ* (139), *ражаєтъ* (132), *раⷥрѣшитисѧ* (150), *растѣтєсѧ* (131), *рєчисѧ* (134), *спогрєбохоⷨсѧ* (131) та інші.

**Прикметник:** *благочєстивыи* (123), *братолюбивый* (146), *вѣнчанъ* (140), *взыванъ былємъ* (125), *воⷥдєржный* (143), *воⷥлюблєннїи* (127), *всєвѣдаючїй* (129), *гор҄щємъ* (136), *дєрзостнѣй* (129), *достодолжномъ* (148), *дш҃єгꙋбнои* (137), *дш҃єзбавєнныи* (128), *дш҃єполєзныⷯ* (146), *зищєный* (140), *любоподвижный* (143), *нєбєзъчадєнъ* (153), *нєполочєнъ* (140), *нєрꙋ́котворєнный* (148), *ѡбєлжєнъ* (139), *плачющїи* (126), *познаванъ* (140), *почтєнъ* (140), *прємꙋдр* (121), *прєчєстєнъ* (139), *приємныи* (138), *славєнъ* (140), *снисходитєлный* (146), *ст҃єнническїй* (139), *цѣломꙋдрый* (146), *чєстєнъ* (140).

**Інші частини мови:** *бєⷭчєстно* (121), *вмѣстѡ* (130), *внѣ* (133), *воистиⷩнꙋ* (143), *дондєжє* (121), *єжє* (136), *єсли* (141), *заистє* (152), *зꙋ́полнє* (140), *нєтолкѡ* (152), *ѡжєстилъ* (129), *ѿвєрстома* (136), *ѿколь* (136), *отинюдъ* (143), *ѿчасти* (147), *пачє* (150), *посрєⷣ* (144), *прєвышє* (153), *прєⷤдє* (135), *приⷭно* (149, 151), *причтєно* (129), *радостнѡ* (149), *такѡ* (131), *тамѡ* (132), *толкѡ* (130) та інші.

Порівнюючи основні фонетичні особливості мови пам'ятки, зауважуємо широке вживання повноголосних форм на ***-оро, -оло, -єрє*** порівняно з книжними церковнослов'янізмами на ***-ра, -ла, -рє;*** наявність звукосполучень ***ги, ки, хи*** замість церковнослов'янських ***гы, кы, хы.***

Засвідчено загальний перехід *е > ѣ (замість е): *нѣжь* (141), *розбѣглыи* (145), звукосполучення **-ро** на початку лексем, а також у префіксі **роз-**: *родити* (122), *розмовлѧти* (128, 147) (хоч трапляються випадки також із **ра-**: *разженїѧ* (133). У мові М. Смотрицького вони переважно трапляються у цитатах зі Святого Письма або перелицьованих із нього слів. Зовсім немає диграфа *кг*, його замінено літерами *г* та *ґ*; у більшості випадків на місці звука [к] виступає *х*, наприклад, у словах: *хто* (132—134), *хтоколвєкъ* (138). Аналогічно літера *ч* з'являється замість *шт*: *захочєтъ* (154), *помочю* (129), *ж* замість церковнослов'янського *жд*: *межи* (138) і т. д.

Фіксовані у „Казанні" фонетичні риси, що пов'язані з розвитком системи української (руської) мови (це стосується також морфологічних, словотвірних і лексичних особливостей), дають підстави зарахувати пам'ятку до філологічних джерел української мови.

**3.8. Загальні літературно-художні особливості мови пам'ятки.** „Казання" можна вважати зразком *синонімії*. Джерелом її найчастіше виступає паралельне вживання книжних і народнорозмовних лексем, а також іншомовних.

**Дієслівна синонімія:** *видѣти* (133) // *бачити, обачити* (130) // *присмотрѣти* (133); *мовитъ* (135) // *кажєшъ* (149) // *рєкꙋ* (152); *оутѣкати* (137) // *оубѣгати* (137); *ити* (142) // *ходити* (155) // *рꙋшаєшъсѧ* (152); *погинꙋти* (145) // *оумєрєти* (138); *тѣшатъ* (123) // *радꙋєшъ* (152). М. Смотрицький уживає підряд: „*радꙋютъ, вєсєлꙋютъ* и *тѣшатъ*" (123); семантично віддалені синоніми: *витати* (128), *славити* (139), *хвалити* (155).

**Іменникова синонімія:** *оутѣха* (125) // *радости* (125): „*оутѣха то єстъ и радостъ*" (126) — за автентичним висловом М. Смотрицького; *домъ* (148) // *мєшканѧ* (146); *житїє* (151) // *животъ* (143); *богатствы* // *роскошами* (135); *лѣта, лѣтъ* (121, 139) // *рокꙋ* (124) *роки* (140); *грѣхъ* (132) // *блꙋдъ* (133); *здоровѧ* (121) // *здравїємъ* (124); *учитєль* (145) // *наставникъ* (137); *народъ* (154) // *людꙋ* (128); *монастыри* (146) // *ѡбитєли* (121); *казанъє* (121) // *проповѣди* (148); *обывателємъ* (139) // *мєшканцєм* (144); *миръ* (142) // *свѣтъ, свѣта* (140, 142); *тємницы* (141) // *тꙋрмы* (141); *радою, радъ* (126, 127) // *совѣтомъ, совѣты* (123, 126).

**Прикметникова синонімія:** *дѿєгꙋбныи* (141) // *окаѧнный* (147); *злохитрыхъ* (154) // *лꙋкавый* (154); *добрый* (145) // *добротливый* (154); *житєйскїй* (130) // *зємный* (148); *злый* (130) // *шкодливый* (137) // *прєхирныхъ* (154); *цѣломꙋдрый* (146) // *прємꙋдрый* (130) // *разсꙋдный* (146); *чєстный* (151) // *чєстєнъ* (140) // *прєчєстный* (153); *дочасномꙋ* (133) // *сєгиꙍсвѣтномъ* (130).

**Прислівникова та інша синонімія:** *ачъ* (128) // *ащє* (135) // *хотъ* (147); *двома* (142) // *обоими* (130); *межи* (132) // *междꙋ* (132); *такъ* (129) // *да* (132).

Синонімія часто використовується у М. Смотрицького як стилістичний засіб, за допомогою якого автор викладає свої науково-філософські

сентенції: *„ꙗвлєнна жє сꙋть дѣла плотскаѧ, ꙗжє сꙋть — прєлюбодѣѧнїє, блꙋдъ, нєчистота, стꙋдодѣѧнїє, їдѡлослꙋжєнїє, чародѣѧнїє, вражды, рвєнїѧ, завиды, ꙗрости, разжєжєнїѧ, распрѧ, соблазны, єрєси, зависти, оубїйства, пїѧнства, бєⷥчинни кличи...“* (133). У ряді випадків для цього автор безпосередньо використовує тексти Святого Письма: Апостол Іван мовитъ: *„боѧзливымъ и нєвѣрнымъ, и сквєрнымъ, и оубїйцамъ, и блꙋдникѡмъ, и чародѣємъ, и їдѡложєрцємъ, и всѣмъ лживымъ“* (136).

У тексті проповіді використано низку *афоризмів*, узятих з Біблії. Наприклад:

— *Защичаꙵ жє наⷭ ѡборонцо нш҃ъ и пáнє рамєнами своими всєсúлными, а мы поⷣ крúлами твоúми бєⷥпéчнє оуфáти бꙋдємо (155).*

— *Прáвда твоѧ ст҃аѧ тарчєю насъ нєхай закладаєтъ, а ми сѧ ночногѡ и нáболшогѡ стрáха боѧти нє бꙋдємо. Нѣ стрѣлы лѣтаючєй в дєнь, нѣ справы хóдѧчєй в тєⷨности, нѣ наѣздꙋ чювствєⷩногѡ и мыслногѡ бѣса полꙋднєвогѡ. Алє за твоєю насъ ѡбороною, падєт по бокꙋ нашєⷨ лѣвом тисѧча, а по правоⷨ тма: а до наⷭ жадєⷩ сѧ нєзближиⷮ* (155).

Важливу роль у стилістиці М. Смотрицького відіграє така фіґура, як *антитеза: оуста маючимъ, а нє мовѧчимъ, очи маючимъ, а нє видѧчимъ; оуха маючимъ, а нє слышачимъ, ноздри маючимъ, а нєобонѧючимъ, рꙋки маючимъ а нє ѡсѧжꙋчимъ, ноги маючимъ, а нє ходѧчимъ...* (134).

Оцінюючи безпосередньо діяльність Леонтія Карповича, автор пише: *„хто з насъ, нєркꙋчи дѣлом албо радою, алє мыслїю, такъ далєкѡ, такъ глꙋбокѡ, так высокѡ, зайти, зєйти и взыйти моглъ“* (122); „[...] *нѣ слабость здоровѧ, нѣ повѣтрѧ нєвчасность, нѣ натѧжшєє зимно, нѣ наилютѣйшаѧ нєпогода нє ѿстрашилы“* (146).

Водночас М. Смотрицький використовує високий стиль для оцінки свого попередника. Леонтій Карпович: *„мꙋжъ дꙋховєнъ, приклаⷣный, оучитєлный, цѣломꙋдрый, братолюбивый, снисходитєлный“* (146); він же: *„Во всємъсѧ найдовалъ чєстєнъ и прєчєстєнъ, славєнъ и прєславєнъ, ст҃ъ и прєсвѧтъ“* (139).

М. Смотрицький — майстер лаконічного та багатобарвного опису. Ось один приклад: *„Мѣрность во всємъ, была ємꙋ ꙗкобы прироⷣна, покармъ и напой скромный и воⷥдєржный, сонъ мѣрковный, бдєнїє штоночноє, правило штодєнноє; плачъ покꙋтный завжди, смѣхъ роспꙋстный нѣколи, ѡсклаба лєдвѡ коли, гнѣвъ бєⷥпотрєбный нѣ́гды, жартъ лєгкомыслный нѣ в мысли, слово нєркꙋчи сромотноє, алє анѣ встыдливоє, часъ во всємъ спорѧжєный. Вкоротцє рєⷦши, дѣломъ и словомъ їнокъ любопоⷣвижный, а в натꙋрѣ барзѡ слабой, в здоровю барзѡ плохомъ, в силахъ всєгѡ тѣла прєрєчонымъ дворочнымъ вѧзєнємъ барзѡ зємдлєныхъ. Кламства, фалшꙋ, здрады, поⷣстꙋпкꙋ, потвары, пыхи, самолюбства, лакомства, зазрости, рєчїй добрыхъ нєнависти отинюдъ нє зналъ. Скромность, засъ, трєⷥвость, покора, люⷣскость, оуклаⷣность, склонность, литост, милость, а на особливєй щирость, правда и любовъ в дш҃и єгѡ вѣчноє собѣ мєшканє оуслалы. Ово истотнє мꙋжъ сєй всєи цноты визєрꙋнокъ“* (143).

Мова пам'ятки привертає увагу великою насиченістю *поетичних фіґур: дочасна слава* (140); *заматєрѣлаѧ цєрковъ Рꙋскаѧ* (122) — рідна Церква; *косноpѣчивый ꙗзык* (147); *нєвѧничихъ травъ и цвѣтѡвъ* (154);

*ѿчизна нелюба* (149); *пекєного морѧ* (141), *превѣчная волѧ* (122); *сѣдини мѹдрости* (151) — досвід літньої особи; *смерть цноты* (133); *спорѧжати звычай* (130).

Знаходимо у ній також *порівняння: животъ славы навѣки веселитъ, а смерть Геенны навѣки мѹчитъ* (137); *ѧкъ за застемъ слонца ставаетсѧ дневи ночъ, так за выстемъ дш҃и ставаетсѧ тѣлѹ смерть* (131).

У „Казанні“ використано *прислів'я: поки сл҃нце землю видѣти бѹдетъ, жити бѹдешъ* (150); *сл҃онце даетъ свѣтлость дневи* (131); *смерть грѣха... — вѣчнымъ мѹкамъ пекелным чинитъ початокъ* (133); *церковъ Хв҃а в пѣснех пѣснїй любви спѣваетъ* (135).

У пам'ятці наявні елементи живомовних *замовлянь: положи оустомъ моимъ хранило, ѡгради оуха моѧ тернїем, направи стопы моѧ по словеси твоемѹ* (134).

Звертає на себе увагу стиль народних *віншувань*. М. Смотрицький бажає: *ласки, покоѧ, здоровѧ и вшелѧкои в добрахъ дш҃евныхъ и тѣлесныхъ помыслности... на лѣта многїи молитъ, зычитъ и вѣншѹетъ* (121).

Проповідь засвідчує численні *оніми*, взяті зі Святого Письма і реального тогочасного життя:

*Антропоніми: Авгѹстинъ* (133), *Авраамѹ*(122), *Григорїй* (132), *Єлисеѧ* (129), *Єлїсавеѳъ* (122), *Іѡа҃нъ* (136), *Илїиною* (129), *Исаїа* (132), *Іовѹ Борецкомѹ* (121), *Леонтїѧ Карповича* (121), *Лука* (135), *Мелетїй Смотрискїй* (121), *Михаила* (121), *Мойсеова* (129), *Павломъ* (150), *Савелъ* (136), *Сарра* (122), *Соломѡнъ* (130), *Іаковъ* (132) та ін.

*Топоніми: Вилно* (144) / *мѣстѣ Вилни* (125), *Дамаскъ* (136), *Киевѣ* (121), *Патмѣ островѣ* (135), *Пинскїй повѣтъ* (139), *по всѣхъ Рѹскихъ Краинахъ, Повѣтах и мѣстахъ* (122), *Рѡссїи* (121) та інші.

**3.9. Запозичення з інших мов.** Як зазначалося, у досліджуваній пам'ятці наявна велика кількість чужомовних слів, передусім полонізмів. Частка їх досить значна — від 15 до 20 відсотків. С. Маслов пов'язує це з жанровою належністю пам'ятки. На думку дослідника, у „Казанні“, як і в полемічних творах XVI—XVII ст., польська мова відіграє вельми помітну роль, „полемічна література призначалася для широкого розповсюдження серед польської і руської шляхти...“[46]

**Іменник:** *визерѹнокъ* (143) — п. wizerunek; *владзою* (129) — п. władza — „влада“; *воланѧ* (128) — п. wołanie — „заклик“, „крик“; *вонтпливости* (140) — п. wątpliwość — „сумнів“, „ненадійність“; *встрѹтъ* (147) — п. wstręt — „огида“, „відраза“; *довтѣпѹ*(147) — п. dowcip — „жарт“, „острота“; *жродлахъ* (154) — п. źródło — „джерело“; *задивене* (122) — п. zadziwienie — „здивування“, „гідне подиву“; *залецене* (147) — п. zalecenie — „рекомендація“, „порада“; *зацности* (139) — п. zacność — „благородство“, „досконалість“, „чесність“; *збавене* (155) — п. zbawienie — „спасіння“; *збавителѧ* (148) — п. zbawiciel — „спаситель“, „рятівник“; *здроѧх* (145) — п. zdrój — „джерело“; *зезволенем* (125) — п. zezwolenie — „дозвіл“; *зна-*

[46] Маслов С. Казанье...— С. 110.

*емость* (150) — п. znajomość — „знайомство“, „пізнання“; *кламства* (143) — п. kłamstwo — „брехня“, „неправда“; *коханкове* (135) — п. kohanek — „полюбовник“, „любимець“; *кресꙋ* (151) — п. kres — „кінець“; *кшталтъ* (137) — п. kształt — „форма“, „вигляд“; *литост* (143) — п. litość — „милосердя“, „жаль“, „співчуття“; *матки* (127) — п. matka — „мама“; *моцъ* (147) — п. moc — „сила“; *мрокъ* (141) — п. mrok — „сумерки“, „темнота“; *назорцами* (150) — п. nadzorca — „наглядач“; *нендзꙋ* (138) — п. nędza — „злидні“, „бідність“, „убогість“; *околичности* (137) — п. okoliczność — „обставина“; *овоцы* (147) — п. owoc — „плід“; *очекиване* (141) — п. oczekiwanie — „очікування“; *офѣры* (147) — п. ofiara — „жертва“; *покармъ* 143) — п. pokarm — „їжа“, „корм“, „пожива“; *помыслности* (121) — п. pomyślność — „благополуччя“, „щастя“, „вдача“; *предсязялемъ* (125) — п. przedsięwziąć, przedsięwziecie — „підтримати“, „починати справу“; *преложенство* (140) — п. przełożeństwo — „наставництво“, „зверхництво“; *святобливости* (133) — п. świętobliwość — „святість“; *скарбцꙋ* (144) — п. skarbiec — „скарбниця“, „скарб“; *скꙋтокъ* (141) — п. skutek — „наслідок“, „результат“; *сл҃онца* (131) — п. słońce — „сонце“; *оуфность* (151) — п. ufność — „довір’я“; *цноты* (144) — п. cnota — „доброчесність“, „достоїнство“, „невинність“; *фалшꙋ* (143) — п. falsz — „неправда“, „брехня“; *філаръ* (141) — п. filar — „стовп“, „колона“, „опора“; *членкахъ* (124) — п. członek — „член“ та інші.

**Дієслово:** *важилемъ ся* (125) — п. ważyć się — „рішатися“, „зважуватися“; *вѣм* (135) / *невѣм* (135) — п. wiem / niewiem — „знаю“ / не знаю; *быти здарялo* (146) / *здарже* (154) — п. zdarzać się — „трапитися“, „траплятися“; *зезволилъ* (154) — п. zezwolić — „дозволити“; *естъ* (139) / *неестъ* (145) / *естесмо* (148) / *естесъ* (152) — п. jest, nie jest, jesteśmo, jesteś; *нѣмашъ* (132) — п. niemasz < niema — „немає“; *обачилъ* (144) — п. obaczyć — „зобачити“; *ѡбварꙋй* (154) — п. obwarować — „укріплювати“, „гарантувати“, „забезпечувати“; *ѡбецалъ* (153) / *ѡбецꙋетъ* (126) / *ѡбецꙋется* (151) — п. obiecać — „обіцювати“; *ѡставилемъ* (142) — п. ostawiać — „залишати“; *ѡфѣровалъ* (142) — п. ofirować — „жертвувати“, „пропонувати“, „подарувати“, „принести себе в жертву“; *пре҄сязялемъ* (128) — п. przedsięwziąć — „починати“; *бꙋдетъ рачила* (124) / *рачилъ* (130) — п. raczyć — „пригощати“, „частувати“; *строфовалъ* (145) — п. strofować — „робити зауваження“; *оувелбилесъ* (155) — п. uwielbiać — „обожнювати“, „схилятися“; *оумоцнялъ* (145) — п. umocnić — „укріпити“, „утвердити“; *фрасовати* (148) / *нефрасованюся* (148) — п. frasować — „турбуватися“, „клопотатися“ та інші.

**Прикметник:** *безецный* (151) — п. bezecny — „низький“, „підлий“, „мерзенний“; *бо҄скими* (122) — п. boski — „божий“, „божественний“, “чудовий“; *волаючимъ* (134) — п. wołujący — „той, хто кличе, просить, вимагає“; *горшею* (132) — п. gorszy — „гірший“; *зацныхъ* (139) — п. zacny — „чесний“, „благородний“; *зешломъ* (152) — п. zeszły — „минулий“; *злецении* (125) — п. zlecać — „доручати“, „довіряти“, „наказати“; *мордованомꙋ* (141) — п. mordować — „мучити“, „вбивати“; *нелитостивои* (141) — п. nielitościwy — „безжальний“, „неспівчутливий“; *непокаляногѡ* (151) — п. niepokalany — „непорочний“, „невинний“, „чистий“; *окрꙋтный* (154) / *ѡкрꙋтныхъ* (141) — п. okrutny — „жорстокий“, „лютий“; *ѡбфитый*

(153) — п. obfity — „багатий", „щедрий", „численний"; *иbцымъ* (148) — п. obcy — „чужий"; *пожитєчнѹю* (144) — п. pożyteczny — „корисний"; *прєшлыᵡ* и *пришлыхъ* (129) — п. przeszłych i przyszłych — „минулих і майбутніх"; *рихлѣй* (148) — п. rychły — „швидкий", „прудкий"; *сроґимъ* (133) — п. srogi — „суворий", „строгий"; *тєскливого* (154) — п. tęskliwy, tęsknić — „ тужливий", „тужний"; *тлѹстоє* (145) — п. tłusty — „жирний", „масний" та інші.

**Інші частини мови:** *бовѣм* (147) — п. bowiem — „що", „та як"; *ачколвєкъ* (140) — п. aczkolwiek — „хоча", „хоч і", „незважаючи на те що"; *барзѣй* (146) / *барзѡ* (133) — п. bardzo — „дуже"; *вєдлѹгъ* (142) — п. według — „згідно з"; *вєлцє* (137) — п. wielce — „дуже"; *вєсполъ* (122) — п. wespół — „разом, спільно"; *видочнє* (137) — п. widocznie — „очевидно", „видимо", „помітно"; *ґды* (140) / *ґды бы* (147), *ґдымъ* (123), *ґдысѧ* (141), *ґдысь* (154) — п. gdy — „коли"; gdyby — „коли б"; *дбалє* (145) — п. dbalie (<dbać) — „дбайливо", „старанно"; *єднакъ* (142) — п. jednak — „однак же", „все ж таки"; *єщє* (151) — п. jeszcze — „ще", „ще раз"; *засъ* (139) / *а зажъ* (149) — ď. zaś — частка „ж"; *зацнє* (139) — п. zacny — „благородно", „чесно"; *звлаща* (138, 154) — п. zwłaszcza — „особливо", „тим більше, що"; *илє* (140) — п. ile — „скільки"; *колвєкъ* / *хто колвєкъ* (138) / *штобы колвєк* (147) — п. ktokolwiek — „хто-небудь", „будь-хто"; *лєчъ* (154) — п. lecz — „але, не тільки"; *моцнѡ* (141) — п. mocno — „сильно", „міцно"; *нєвонтпливє* (154) — п. niewątpliwie — „безсумнівно", „безперечно"; *нѣґды* (143) — п. nigdy — „ніколи"; *обфитє* (129) — п. obficie — „багато", „пишно", „розкішно"; *ово* (143) — п. owo — „то"; *овшємъ* (146) — п. owszem — „так", „звичайно"; *рачєй* (129) — п. raczej — „швидше", „скоріше"; *рєчивистє* (129) — п. rzeczywiście — „дійсно", „справді"; *сполєчнє* (152) — п. społecznie — „суспільно", „спільно", „гуртом"; *тєды* (140) — п. tedy — „отже", „отож", „таким чином"; *оуставѣчнє* (134) — п. ustawicznie — „безустанно", „невпинно", „безперестанно"; *частокротъ* (147) — п. częstokróć — „часто", „кілька разів", „багатократно"; *южъ* (142) / *южє* (146) / *южєсь* (151) — п. już — „вже" та інші.

У закінченнях українських слів бачимо граматичні парадигми польської мови:

1. Прислівники на *-нє* (< п. *-nie*) замість укр. *-но*:

*беᶾпєчнє* (п. bezpiecznie — „безпечно"): *поᵈ крилами твоими бєᶾпєчнє оуфати бѹдємо* (155);

*вѣрнє* (п. wiernie): *мы вѣрнє порѹчаємо; вѣрнє на нєго заслѹгѹючихъ* (152);

*вчаснє* (п. wcześnie — „рано") (137);

*знамєнитє* (п. znamienicie — „чудово, прекрасно"): *єст... знамєнитє з родичѡвъ бл҃гочєстивых* (139);

*значнє* (п. znacznie — „помітно", „значно"): *бываєтъ значнє* (140);

*любовнє* (п. lubownie — „любовно", „шанобливо"): *на годиᵘкѹ любовнє оузычитє* (130).

*побожнє* (п. pobożnie — „побожно, благочестиво"): *достоєнства слѹжбѹ, жє побожнє, бг҃обойнє, дбалє й острожнє обходилъ* (146), *так побожнє пожиломъ и такъ ст҃обливє зѣшломъ* (155);

*притомнє* (< п. przytomnie — „притомно“): *и всє прєшлоє и пришлоє притомнє оу сєбє маючїй Гдъ Бгъ* (129);

*слушнє* (< п. słusznie — „слушно“, „правильно“): *становил жє сѧ ѡ нємъ слꙋшнє овоє* (143) та ін.

2. Прислівники на *-вє* (< п. *-wie)* замість укр. *-во*:

*правдивє* (< п. prawdziwie — „правдиво“, „по-справжньому“): *правдивє показалъ* (138).

*справєдливє* (< п. діал. sprawiedliwie — „справедливо“): *справєдливє довєлъ* (138).

Цей список можна доповнити іншими прикладами: *вдѧчнє* (137), *дбалє* (154), *досконалє* (140), *запєвнє* (129), *зꙋполнє* (143), *лагоднє* (137), *особливє* (147), *охотнє* (141), *ровнє* (134) та ін.

Підміну закінчень спостерігаємо і в словах інших частин мови: *ближєй* (123), *былєсь* (155), *выслꙋхалєсь* (155), *далєй* (135), *иначєй* (126), *красны* (145), *нѣмашъ* (132), *оувєлбилєсь нас* (155).

Є приклади, коли польське чи інше чужоземне слово у своїй основі дістає україномовне закінчення: *інавґꙋрованъ* (125), *нєфрасованю сѧ* (148), *ницꙋєтъ* (126), *оуфати* (155).

Трапляються прямі адаптації: мабуть, *зимно* (146), *мєшканє* (143), *працовитє* (140), *цминтарꙋ* (133).

У пам’ятці наявні також прямі або опосередковані польською мовою запозичення з інших мов: *апостасіи* (135), *аффєктим* (143), *волюнтꙋрїи* (135), *іллꙋмїнованый* (142), *інавґꙋрованъ* (125), *інстанціѥю* (139), *інстінктом* (139), *коліґꙋютъ* (136), *кондиціи* (139), *контєрфєктъ* (137), *концєпта* (130), *мєдїтаціа* (147), *номїната* (121), *сꙋкцєссы* (150), *трїбꙋналомъ* (153), *хєрꙋвимивъ* (149), *фїларъ* (141).

* * *

Підсумовуючи сказане, констатуємо, що „Казання“ Мелетія Смотрицького — визначний твір проповідницького жанру у репертуарі українських екзеґемно-гомілійних джерел XVII ст. Мова пам’ятки прямо засвідчує втілення у життя теоретичних засад М. Смотрицького про „руську мову“, що були раніше викладені у „Граматиці“ та дискутовані у полемічних творах (диспути із Скаргою, Вишенським та ін.). У „Казанні“ наочно показана „гідність“ української (руської) мови для широкого вжитку, можливість її використання на рівні з апостольськими мовами для богослужб та ритуальних обрядів. М. Смотрицький утверджує вживання української мови у поточному житті та дає теоретичне обґрунтування основ її історичного розвитку в контексті загальних засад функціонування української мови в XVII ст. Сприяли цьому лінґвальні та екстралінґвальні чинники, зокрема такі, як самосвідомість національно-інтелектуальної еліти — українських письменників, ієрархів, державних діячів.

Мова „Казання“ — типова українська (руська) мова XVII ст.— засвідчує власні закономірності еволюційного розвитку, зумовлені різними особливостями доби. На це вказують загальна характеристика змісту тво-

ру, графічно-орфографічна система письма, а також різні параметри фонетики, морфології та лексики. Підтверджує сказане також стилістика пам'ятки. Її мова, з одного боку, відображає широке проникнення народнорозмовних елементів у сферу живої мови, а з другого — щораз більше обмеження давніх устоїв книжної мови. Попри ще значну кількість церковнослов'янських елементів, у пам'ятці помітна тенденція до подолання давніх традицій в українській писемній культурі.

„Казання“, отже, ілюструє свою безапеляційну українську спадкоємність (часто одне з кардинальних питань у філологічному джерелознавстві). Проповідь, хоча вона, очевидно, написана і, напевно, видана та виголошена у Вільні, власне, близькому до білоруського (також польського) мовного середовища, не засвідчує прямих рис цих мов. Наприклад, зовсім відсутні у ній такі притаманні згаданим мовам явища, як цекання і дзекання, акання і якання, нема звука **е** на місці ненаголошеного **я**, **е** на місці **ѣ** тощо. Цю характеристику підтверджують морфологія, а також, великою мірою, лексичний склад пам'ятки. Лексична спільність окремих слів із білоруською — свідчення лише традиції поширення руської мови, а не мовно-національної окремішности. Наявність у мові полонізмів — всього-на-всього вияв специфіки розвитку взаємовідносин мов на суміжних територіях у процесі їх функціонування, у чому аж ніяк не другорядна роль належить мовним орієнтаціям М. Смотрицького. По-іншому у XVII ст., власне кажучи, і не могло бути.

„Казання“ вражає витонченістю своєї стилістики, простотою арґументації. У цьому вповні виявився неабиякий проповідницький хист Мелетія Смотрицького. Мовні особливості пам'ятки — важливе джерело для вивчення різних галузей українського мовознавства. На окрему увагу заслуговує питання української лексикографії і культури мови XVII ст. Немає найменшого сумніву, що „Казання“ розширило і збагатило виражальні можливості як народних живомовних елементів, так і церковнослов'янізмів. Пам'ятка має також причинково-порівняльне значення для дослідження інших слов'янських мов.

**Oleh KUPCHYNS'KYI**

## THE LANGUAGE OF „KAZANNIA“ BY MELETIY SMOTRYTS'KYI AT THE FUNERAL OF FR. LEONTIY KARPOVYCH ON NOVEMBER 2, 1620

The language of „Kazannia“ („Oration“) by Meletiy Smotryts'kyi is the typical Ukrainian (Rus') language of the 17th century. It shows its own objective laws of the evolutionary development of the language reflected in the system of writing as well as in phonetics, morphology, lexicon, etc. On the one hand, the language of „Kazannia“ reflects the wide penetration of vernacular elements into the literary language. On the other hand, it shows the growing limitation of the old bookish language. Despite the large number of Church Slavonic elements, „Kazannia“ has a tendency to overcome the old traditions in the Ukrainian culture of writing.

*Дмитро ГРИНЧИШИН*

# „ПОЛѢТИКА СВѢЦКАѦ" — УНІКАЛЬНА ПОЧАЇВСЬКА ПАМ'ЯТКА КІНЦЯ XVIII СТОЛІТТЯ

Серед численних книжок, виданих у друкарні Почаївської Успенської лаври протягом 1734—1800 років, особливе місце посідає „Полѣтика свѣцкаѧ". Цінність цієї пам'ятки в тому, що вона, по-перше, являє собою зразок науково-популярного жанру в літературі; по-друге, є порадником доброго тону, збірником правил поведінки за столом, під час візитів, у спілкуванні з людьми та ін.; по-третє, була читанкою, призначеною для шкіл, у яких навчання велося українською мовою; по-четверте, мала популярність, свідченням чого були два її видання — у 1770 р. та, з незначними змінами, у 1790 р.

Пам'яткою цікавилося багато дослідників: Я. Головацький, І. Франко, М. Возняк, О. Горбач. Першим звернув увагу на „Полѣтику свѣцкую" Я. Головацький. У праці „Дополнения к очерку библиографии В. Ундольского, содержащее книги и брошюры, пропущенные в 1-мъ выпуске хронологического указателя славенорусских книгъ церковной печати с 1491 по 1864 год" він умістив під 203 номером згадку про „Полѣтику свѣцкую" „в 12 долю без обозначения мѣста и года печати, вѣроятно в Почаевѣ, около 1800 года"[1].

Щоб виправити бібліографічну неточність, якої припустився Я. Головацький, а також з огляду на безсумнівну цінність пам'ятки, І. Франко подав докладний опис її і надрукував повністю під назвою „Галицко-русский „savoir vivre"[2]. Публікацію пам'ятки І. Франко здійснив за текстом, уміщеним у „Букваре языка славенского, чтенїа и писанїа оучащимсѧ, въ полезное руковожденїе типомъ изданъ... въ Бг҃оспасаемомъ градѣ Львовѣ. Року Бж҃їѧ аѱч [тобто 1790.— *Д. Г.*]. Мц҃а октобрїа а҃ днѧ". Дослідник подав характеристику Букваря, його змісту, мови. Не залишилась поза увагою І. Франка і „Полѣтика свѣцкаѧ", яка, на його думку, і своєю мовою, і змістом була зразком звичаїв тодішньої освіченої частини галицько-руського населення, свідченням наближення мови пам'ятки до простонародної, яка вироблялася у XVII ст. під пером Вишенського, Галятовського та ін.[3] Однак аналізу мови самої пам'ятки І. Франко не подав.

---

[1] Див.: Приложение к XXIV-му тому Записок императорской академии наук.— Санкт-Петербург, 1874.— № 3.— С. 40.

[2] Див.: Франко И. Галицко-русский „savoir vivre" // Киевская Старина.— 1891.— Февраль.— Т. 32.— С. 281—299.

[3] Там само.— С. 288.

Крім того, дослідник висловив думку, що безіменний автор при написанні свого твору наслідував головно польські зразки, виявивши в деяких місцях свою оригінальність. У чому полягала ця оригінальність І. Франко не з'ясував.

Щодо самої публікації тексту пам'ятки, то І. Франко, як зазначено у примітці, пропускав надрядкові знаки, крім наголосу, зберіг **ъ, ь, ѣ**; замінив літери **ꙋ, ѵ, оу**, на **у**, **ѡ** на **о**, **ѧ** на **я**, **є** на **е**, **ꙗ** на **я**, **ѕ** на **з**; розділові знаки розставив на свій розсуд, відповідно до правил тодішнього правопису. У примітках учений подав пояснення деяких слів у російській вимові та написанні (наприклад, *збитъ=слишкомъ; плохо=безалаберно, безстыже; тварь=лицо; поуфалость=фамильярность; трунок=напиток* та ін.). Щодо наголосу, то видавець своєї обіцянки не виконав, бо наголос у словах подано дуже рідко. На підтвердження цього досить навести уривок тексту з публікації Франка та уривок оригіналу 1790 р.: *Нє доносú, щось чувъ о комъ дочого, и не люби тогó, хто тебѣ доноситъ слово злое* (Франко) і *Нє доносú, щóсь чꙋвъ ѡ кóмъ ѕлогѡ: и нє любú тогѡ, хтó тєбѣ донóситъ, Слóво ѕлоє*[4] (1790). Отже, замість семи наголосів в оригіналі, Франко подав лише два.

Велике зацікавлення викликала „Полѣтика свѣцкаѧ" у М. Возняка, який двічі опублікував її: перший раз під назвою „Український „savoir-vivre" у часописі „Україна" (1914, кн. 3, с. 46—55) — за унікальним примірником почаївського видання 1770 р., який зберігався у Національному музеї у Львові, другий — з пропуском деяких частин у хрестоматії „Старе українське письменство" (Львів, 1922, с. 474—481). Як і Франко, М. Возняк ще більше спростив передачу тексту оригіналу. Так, голосний **ѧ** передав через **я**, **оу** та **ꙋ** через **у**, **ѡ** через **о**, **є** через **е**, **ꙗ** через **я**, **ѕ** через **з**, **ї** через **і**, опустив паєрик (҆), у прийменниках, що закінчуються на приголосний, а також у кінці деяких слів та в середині після **л**, пропустив **ъ** після приголосних, хоча і непослідовно, дієслівний суфікс **-ова** передав через **-ува**. Крім того, видавець не подав наголошування слів, частку-постфікс **-ся** передав окремо, так само окремо подав написання слів з часткою **не**, хоча в оригіналі вона написана разом. Розділові знаки розставлені відповідно до авторського розуміння, а не так, як в оригіналі. У виданні послідовно збережено **ѣ**, вживання літери **ґ** (*нѣґди, хендоґость*, але *шпѣгу*). В опублікованому тексті наявні й правописні помилки, неправильно відчитані слова (наприклад, *примѣровъ* замість *примѣтовъ, обойти* замість *ѡбыйти, ѣшъ* замість *ѣси, мочай* замість *мачай, равными* замість *рѣвными, по одному* замість *по єдномꙋ, иного* замість *многѡ, мѣсця* замість *мѣсца, порочныхъ* замість *поточныхъ* та ін.).

На підтвердження цього досить навести уривок тексту з публікації Возняка та уривків оригіналу 1770 і 1790 р.: иі. Не переглядай, анѣ ся тикай паперу, книжок, инших подобныхъ вещей чужихъ без позволеня его: анѣ зазирай въ то, що хто особно читае (Возняк, публікація за текстом 1770 р.).

и҃і. Nє пєрєглѧдáй, áнѣ сѧ тúкай папéрꙋ, книжóкъ, ѝншихъ подóбнихъ вéщєй чꙋ́жúхъ без҆ позволéнѧ єгѡ̀: а҆нѣ зазирáй въ тó, що хтó ô҆сóбнѡ читáє (Почаївське видання 1770 р.).

---

[4] Горбач О. Два почаївські стародруки: „Книжиця для господарства" (1778) та „Полѣтика свѣцкаѧ" (1770/1790). Фотопередрук.— Мюнхен, 1985.— С. 46—55, 88—104.

ѝі. Нє пєрєгл҃дáй, áнѣ с҃ ти́кай папе́рꙋ, книжокъ, и и́ншихъ подо́бныхъ ве́щей чꙋжи́хъ бєзъ, позволе́н҃ Єгѡ̀: áнѣ зазирáй, въ тó, що хтó осо́бнѡ читáє (Горбач, публікація за текстом 1790 р., доданим до „Букваря языка славенскаго").

М. Возняк прагнув з'ясувати причини появи цієї пам'ятки, особу її ініціатора, дослідити вплив іншомовних джерел. На думку вченого, книжечка була потрібна не лише молодим, тобто учням, але й широкому загалу. Її поява була викликана потребами щоденного життя, прагненням прищепити читачам, зокрема учням, правила доброго тону, культурної поведінки. Появу „Полѣтики свѣцкой" треба завдячувати ініціативі галицького церковного діяча Миколи Шадурського[5]. За твердженням автора статті в „Енциклопедії українознавства", стараннями Миколи Шадурського була передрукована „Полѣтика свѣцка҃" у Львівському „Букваре языка славенского" у 1790 р.[6]

Спробував М. Возняк з'ясувати іноземні джерела, якими користувався автор при створенні „Полѣтики свѣцкой". Як сказано у заголовку, пам'ятка „вкратцѣ собрана҃ ѡт иностранныхъ Авторовъ". Як і Франко, Возняк найбільші впливи при написанні „Полѣтики свѣцкой" убачав у польських джерелах, адже у польському письменстві вихованню дітей були присвячені писання Злічнера, Жабчица, Квятковського, Люріхія та ін. як оригінальні, так і у перекладах з французької мови, переважно XVII ст.[7] Однак пошуки джерел для автора не увінчалися успіхом. На думку М. Возняка, дещо спільного має „Полѣтика свѣцка҃" з працею І. Грабенського „Rady przyjacielski", але в чому ця спільність дослідник не показав.

Важливим джерелом „Полѣтики свѣцкой" могла бути, на думку М. Возняка, книга „Юности честное зерцало или показаніе къ жітейскому обхожденію Собранное отъ разныхъ Авторовъ", що була опублікована 1717 р. у Санкт-Петербурзі на веління її царської величности і являла собою переклад з німецьких або французьких підручників, виданих ще у XVI або на початку XVII ст.[8] Однак М. Возняк не вказав, що міг запозичити автор „Полѣтики свѣцкой" від автора книги „Юности честное зерцало". За нашими спостереженнями, автор „Полѣтики свѣцкой" міг скористатися формою викладу матеріалу, точніше, звертанням до юнака, вжитим у формі дієслів 2-ї особи однини наказового способу. Щодо змісту текстів обох книг, то текст „Юности честное зерцало" ширший, він включає розділи про дівочу чесність, цнотливість, покору. Текст про поведінку юнака у розмові з іншими досить загальний, тоді як у „Полѣтицѣ свѣцкой" він наповнений багатьма конкретними, чіткими і короткими порадами. Крім того, у „Полѣтицѣ свѣцкой" є розділи, яких немає у „Юности честное зерцало", як, наприклад, *Ѡ пристойном оуложєню тѣла, Ѡ хождєнїи, Якъ приналєжить з людьми ѡбходитис҃.*

Багато уваги „Полѣтицѣ свѣцкой" присвятив О. Горбач. Учений опублікував два варіанти цієї пам'ятки: один з 1770 р. за виданням М. Возняка, другий з 1790 р. за текстом, уміщеним у „Букваре языка славенско-

[5] Возняк М. Український „savoir-vivre" // Україна.— 1914.— Кн. 3.— С. 39.
[6] Див.: Енциклопедія українознавства.— Париж; Нью-Йорк, 1970.— Т. 6.— С. 2185.
[7] Возняк М. Український „savoir-vivre".— С. 41.
[8] Там само.— С. 45.

го"[9]. О. Горбач мав намір опублікувати текст пам'ятки з 1770 р. Для цього він звернувся по мікрофільм до дирекції Музею українського мистецтва у Львові, але його прохання залишилося без відповіді. Крім того, дослідник подав індекс усіх слів та їхніх форм за виданням 1790 р. із зазначенням сторінок їх фіксацій у пам'ятці, вказавши на убогість мовних форм та лексичного складу. Побіжно розглянув О. Горбач і найважливіші фонетичні, морфологічні, словотвірні та лексичні особливості пам'ятки, зокрема такі, як збереження давнього **о** в закритих складах, наявність **ѣ** на місці **е**, вживання твердих **р** і **ц**, наявність **ж** із давнього **dj**, уживання закінчення **-ой** у родовому відмінку однини прикметників, твердого **т** у 3-й особі однини і множини дієслів теперішнього часу, наявність прислівників на **-е**, численних полонізмів, церковнослов'янізмів як у лексиці, так і в закінченнях та суфіксах.

Однак, не маючи почаївського стародруку пам'ятки з 1770 р., О. Горбач не міг простежити відмінності між львівським стародруком пам'ятки з 1790 р., проаналізувати графічні риси, докладно розглянути фонетичні, морфологічні та лексичні особливості пам'яток.

Як уже було зазначено, „Полѣтика свѣцкаѧ" свого часу мала велику популярність, свідченням чого був її передрук у 1790 р., правда, з деякими відмінностями у порівнянні з почаївським виданням 1770 р. На ці відмінності звернув увагу вже М. Возняк, подавши їх у примітках своєї публікації „Український „savoir-vivre". Це переважно правописні помилки або різночитання окремих слів на зразок: *приличнаѧ, зволна, губъ, надъ, расправлѧти, рукавицъ, заламлюй* та ін. (1770) і *прилична, Зволна, Губъ, Надъ, розправлѧти, рукавицъ, заламляй* та ін. (1790).

За нашими спостереженнями, відмінності між обома виданнями виявляються у написанні окремих літер, слів, наголошуванні, закінченні та ін. Тут варто назвати такі:

1. Написання великої латинської літери **N** у виданні 1770 р. та кириличної літери **Н** у виданні 1790 р. на початку слів і речень: *Nє стрѣлѧй* і *Нє стрѣлѧй, Nє крѹ̈ти* і *Нє крѹ̈ти, Nє чини* і *Нє чини* та ін.

2. Написання багатьох слів з малої літери у виданні 1770 р. та з великої літери у виданні 1790 р.: *стоитъ* і *Стоитъ, стєрєжисѧ* і *Стєрєжисѧ, склонность* і *Склонность, сѹконь* і *Сѹконь, сторонѹ* і *Сторонѹ, собою* і *Собою* та ін.

3. Написання одних і тих же слів окремо у виданні 1770 р. та разом у виданні 1790 р., наприклад: *нє май* і *нємай, на всѣ стороны* і *навсѣ Стороны, на тоє* і *натоє, нє покѹсали* і *нєпокѹсали, по бокахъ і побокахъ, на коловротѣ* і *наколовротѣ* та ін., і, навпаки, написання слів разом у виданні 1770 р. та окремо у виданні 1790 р., наприклад: *нєпристойно* і *нє пристойно, нємилаѧ* і *нє милаѧ, нємаєтъ* і *нє маєтъ* та ін.

4. Написання прийменників **без, в, з, над, пред,** а також деяких слів у виданні 1770 р., як правило, з паєриком (ʼ) та з літерами **ъ, ь** у виданні 1790 р.: *безʼ рѹкавицъ* і *бєзъ рѹкавицъ, вʼ ложкѹ* і *въ ложкѹ, зʼ чары* і *зъ чары, надʼ нимъ* і *надъ нимъ, предʼ кождимъ* і *прєдъ кождимъ, потомʼ* і *потомъ, морщʼ* і *морщъ.*

5. Брак наголосу в одних і тих же словах у виданні 1770 р. та наявність його у виданні 1790 р., наприклад: *въ томъ* і *въ то́мъ*, і, навпаки,

---

[9] Горбач О. Два почаївські стародруки...— С. 46—55, 88—104.

наявність наголосу у виданні 1770 р. та брак його у виданні 1790 р., наприклад: *таки́мъ* і *такимъ, серве́тѹ* і *Серветѹ, росправля́ти* і *росправляти.*

6. Написання у суфіксі прислівників літери **ѡ** у виданні 1770 р. та літери **о** у виданні 1790 р., наприклад, *не голоснѡ* і *не голосно, барзѡ* і *барзо.*

7. Наявність у родовому відмінку однини у деяких прикметниках, прикметникових займенниках та порядкових числівниках закінчення **-ого** у виданні 1770 р. та **-аго** у виданні 1790 р., наприклад: *великого* і *великаго, вихованого* і *вихованаго, каждого* і *каждаго, першого* і *першаго.*

8. Різне написання та читання одних і тих же слів в обох варіантах „Полѣтики свѣцкой". Тут можна назвати такі: *приличная, звол'на, на передъ, гѹбъ, надъ, росправляти, приналежитъ, протягай, заламлюй, мляскай, полѣтична, витираючи, но, скорики, витереблюй, оупорне, накрыла, имня, люблятъ, змышленыхъ, господарь, грѹбїаньска, егѡ* та ін. (у виданні 1770 р.) та *прилична, Зволна, на передъ, гѹбъ, надъ, розправляти, принадлежитъ, потягай, заламляй, млякай, полѣтика, витераючи, ено, скорки, витеребляй, оупорчиве, накрывала, имя, любятъ, змисленых', господарь, тѹю, грѹбїанска, евѡ* та ін. (у виданні 1790 р.). Як видно з наведених прикладів, автор другого видання виправив помилки, допущені у першому виданні (пор.: *гѹбъ, напередъ, надъ, розправляти, имя, господаръ*), але разом з тим допустив інші помилки (пор.: *ено, принадлежитъ, заламляй, витераючи, евѡ* та ін.).

## Графічні та орфографічні особливості пам'ятки

Оскільки у цей період не було чітких орфографічних норм, існувала правописна розбіжність, зумовлена невідповідністю між орфографічною традицією і тогочасним живим мовленням. Така орфографічна розбіжність відображена і в „Полѣтицѣ свѣцкой".

Розглянемо найважливіші графіко-орфографічні особливості досліджуваної пам'ятки. До графічних особливостей пам'ятки можна віднести такі:

1. Вживання літери **ѣ**, що вимовлялася як звук **і**: *анѣ* (1), *по бородѣ* (2), *всѣмъ* (3 зв.), *гнѣвна* (1 зв.), *головѣ* (2), *по лицѣ* (2), *loктѣ* (3 зв.), *ѡбрѣзовати* (2), *рѣчь* (3 зв.), *собѣ* (3), *спѣшнѡ* (6 зв.), *при столѣ* (3 зв.), *тѣла* (2), *хлѣбомъ* (6) та ін.

2. Вживання літери **я** як продовження давньої правописної традиції: *я* (11), *вистерѣгайся* (10), *годная* (7), *годнѣйшая* (7), *грѣтися* (7), *драпатися* (2), *кашляня* (2), *клячишъ* (1), *памятай* (13), *поя́са* (2), *роззѹватися* (8), *свѣцкая* (1), *старайся* (1), *твоя* (1) та ін.

Лише в деяких словах на початку слів уживається йотоване **а** (графічно **ꙗ**): *ꙗкая* (!) (10), *ꙗкихъ* (15), *ꙗкїи* (13 зв.), *ꙗкой* (15), *ꙗкобы* (2 зв.), *ꙗкъ* (2 зв., 8, 8 зв., 15 зв., 17 зв., 18 зв.), *ꙗкъ бы* (13). Всього 15 разів.

3. Наявність двох літер на позначення звука **у**: звукосполучення **оу** та ліґатурного **ѹ**. Звукосполучення **оу** вживається, як правило, на початку слів та як прийменник: *оуважай* (17), *оудержатися* (12), *не оудивляйся* (1836), *оуже* (5 зв., 16 зв.), *оуклонъ* (8 зв.), *оулицы* (7 зв.), *оуста* (4, 6), *оучинити* (7 зв., 10), *оущипливими* (12 зв.) та ін.; *оу котрой* (9), *оу столѹ* (3), *оу тихъ* (12 зв.), *оу хорыхъ* (12 зв.) та ін.

Набагато частіше використовується у пам'ятці ліґатурне **ѹ**, причому як у середині, так і в кінці слів: *бѹбна* (3), *бѹде* (1 зв.), *бѹдешъ* (3), *ви-*

*простѹйсѧ* (4 зв.), *гнѹсно* (2), *гѹбъ* (1 зв.), *дрѹгимъ* (3 зв.), *обрѹсъ* (4 зв.), *рѹками* (2), *хѹстки* (2 зв.) та ін.; *брамѹ* (9), *головѹ* (1 зв.), *зновѹ* (4 зв.), *ногѹ* (2), *помалѹ* (4 зв.), *россолѹ* (5), *сєрвєтѹ* (3 зв.), *тарѣлкѹ* (5 зв.) та ін.

4. Вживання один раз літери **ѵ** (іжиці) на позначення **в**: *аѵторшвъ* (1).

5. Наявність літери **є** на позначення звука **е** у середині та у кінці слів та звукосполучення **je** на початку слів і після голосних: *вєлми* (18 зв.), *вєсєла* (1 зв.), *з' костєй* (5), *наклонєнѹ* (1), *пєрєдъ* (4), *потрєбы* (2), *рамєнами* (2), *сєбѣ* (10 зв.), *въ сєрєдинѣ* (7 зв.) та ін.; *алє* (9), *кажє* (8), *мѣрнє* (6 зв.), *шсобливє* (2), *такжє* (4 зв.), *хорошє* (5 зв.) та ін.; *єднакъ* (3), *єдногш* (7 зв.), *єсли* (1 зв., 6), *єсть* (2, 4), *забавлѧєшсѧ* (8), *кланѧєшсѧ* (8 зв.), *котроє* (3), *маєшъ* (4 зв.), *навѣжаєшъ* (11), *разѹмѣнїє* (8) та ін.

6. Наявність двох літер на позначення звука **о**: **о** та **ѡ**. Частіше вживається в досліджуваній пам'ятці літера **ѡ** у різних позиціях: на початку, у середині та у кінці слів: *ѡбєрнисѧ* (12 зв.), *ѡбєрнѹтисѧ* (12), *ѡбєртайсѧ* (12), *ѡбтєрти* (5), *ѡглодѹй* (5 зв.), *ѡгорода* (6 зв.), *ѡдобрати* (12 зв.), *ѡсти* (5 зв.), *ѡстрожнє* (8), *ѡ(т)* (5, 9 зв.), *ѡтходѧчи* (8 зв.) та ін.; *дѡбрымъ* (9 зв.), *зѹбѡвъ* (6), *мѡжєшъ* (12), *нѡгы* (12), *тѡй* (8), *фрѹктѡвъ* (6 зв.), *вєликогѡ* (4 зв.), *високагѡ* (7), *вихованогѡ* (4), *голоснѡ* (3 зв.), *далєкѡ* (10), *дрѹгогѡ* (4 зв.), *когѡ* (9), *лакомогѡ* (4), *рѣвнѡ* (7), *рѣдкогѡ* (4 зв.), *тилкѡ* (8 зв.), *частѡ* (7), *чогѡ* (4 зв.) та ін.

Літера **о** вживається найчастіше на початку та у середині, рідше в кінці слів: лише **о** на початку слів пишеться у словах: *обычаємъ* (9 зв.), *окомъ* (7), *очима* (4), *до огнѧ* (12), *окно* (12), *онъ* (7), *особа* (10), *особою* (7), *особнѡ* (8) та ін.

Часто **о** вживається і в середині слів: *волно* (9 зв.), *говоришъ* (1 зв.), *головѹ* (1), *носа* (1), *з' повагою* (1 зв.), *спокойность* (1 зв.), *старшого* (9 зв.) та ін. Набагато рідше трапляється **о** у кінці слів: *албо* (2), *барзо* (2 зв.), *гнѹсно* (2 зв.), *мало* (8), *просто* (16), *такого* (2 зв.), *хто* (9) та ін.

7. Вживання літери **ї** на позначення звуків **і** та **и**. На позначення звука **і** літера **ї** використовувалась у суфіксах і закінченнях: *з данїємъ* (16), *питїємъ* (6), *смѣлостїю* (1 зв.), у називному відмінку множини прикметників і прикметникових займенників та порядкових числівників: *годнѣйшїи* (6, 14), *побожнїи* (12 зв.), *поважнїи* (14), *надворнїи* (13 зв.), *котрїи* (7 зв., 8 зв.), *тїи* (7 зв., 18), *дрѹгїи* (11 зв., 12), *иншїи* (2 зв.).

В обмеженій кількості слів літера **ї** вживається на позначення звука **и**: *дрѹгїи разъ* (7 зв.), *Нє пїй* (5, 6), *нє прїємнаѧ* (3 зв.), *прїйдє* (10 зв.), *прїйшовши* (16 зв.), *прїѧтєлємъ* (15), *шїи* (2 зв., 3).

8. Наявність літери **и (і)** на позначення звуків **і** та **и**. На позначення звука **і** літера **и** вживається на початку слів і як сполучник: *иди* (11 зв.), *идѹчи* (6 зв.), *иностранныхъ* (1), *интєрєсахъ* (14 зв.—15), *иншихъ* (3), *ихъ* (3) *и* (7 зв., 8). На позначення звука **і** літера **и (і)** вживалась також у словах, у яких **і** виник із **ѣ** та етимологічного **о**: *тиломъ* (7), *килка* (5 зв.), *тилко* (7, 8). У позиції після голосного літера **и** звучала як **і**: *своимъ* (9 зв.), *стоитъ* (2 зв.).

Після приголосних літера **и** вимовлялась як голосний передньо-середнього ряду та високо-середнього піднесення, тобто як **и**: *вимивай* (6 зв.), *говоришъ* (1 зв.), *звичаю* (1 зв.), *кривымъ* (1 зв.), *лаѧти* (17 зв.), *ѡбєрни* (1), *на нихъ* (3), *повинєнъ* (1 зв.), *рамєнами* (2), *ростѧгати* (3 зв.), *старатисѧ* (13), *оутырай* (6), *оучинити* (7 зв.), *чѹти* (2 зв.) та ін.

9. Вживання літери **ы** на позначення звука **и**. Вона виступала в родовому відмінку однини іменників давніх основ на **-а** (*головы* (1), *потрєбы* (2), *причины* (14, 16 зв.), *розмовы* (15) та ін.); у прикметниках твердої групи (*годными* (13 зв.), *жартовливыхъ* (13 зв.), *иностранныхъ* (1), *младымъ* (1), *мѣрнымъ* (13), *потрєбныхъ* (13), *розѹмныхъ* (14 зв.), *росторопнымъ* (14), *з' рѣвными* (15), *смутныхъ* (14 зв.), у прикметникових займенниках (*при котрыхъ* (4), *над' котрыхъ* (7 зв.), *кождымъ* (2 зв.), у сполучниках (*абы* (1 зв., 7), *щобы* (2 зв.), *ѩкобы* (2 зв.), в особових формах дієслова *быти* (8 зв.), *была* (1 зв.), *были* (7 зв.) та деяких інших.

Трапляються непоодинокі випадки, коли в одних і тих же словах вживаються літери **и, ы** та **ї** на позначення звука **и**: *за дрѹгимъ* (8 зв.), *дрѹгїи разъ* (7 зв.), *з' котримъ* (4 зв.), *при котрыхъ* (4), *старшый* (3 зв.), *старшїй* (16), *оу тихъ* (12 зв.), *тїи* (7 зв.), *тымъ* (15 зв.) та ін.

10. Вживання літери **ґ** на позначення задньоязикового звука **ґ** у словах іншомовного походження: *мѣґами* (11 зв.), *нѣґди* // *нѣґды* (6, 9, 11 зв., 18 зв.), *фѣґлѧми* (13), *хєндоґость* (3), *шпѣґъ* (5), але *грѹбїанъска* (5).

11. Використання літери **ѕ** на позначення звука **з**: *ѕлогѡ* (18 зв.), *ѕлоє* (18 зв.), *зє ѕлости* (17 зв.).

12. Наявність великої латинської літери **N** на позначення приголосного звука **н** на початку слів у реченнях: *Nє всѣдай на конѧ* (8), *Nє крѹти головою* (2 зв.), *Nє стрѣлѧй очима* (1 зв.) та ін.

13. Вживання глаголичної літери **ѵ** на позначення приголосного звука **в**: голоѵѹ (1), заѵшє (2), ѵъ лѣѵѹ сторонѹ (1), рѹкаѵиць (3) та ін.

14. Вживання паєрика (') після деяких приголосних та прийменників, що закінчуються на приголосний: *Nє морщ'* (1), *Єст'* (3 зв.), *потом'* (2), *стоѧт'* (12); *без' потрєбы* (2), *в' рѹкѹ* (5 зв.), *з' главы* (18 зв.), *над' тєбє* (6), *прєд дрѹгихъ* (12) та ін.

15. Вживання, за давньою правописною традицією, зредукованих **ъ** та **ь**: *єднакъ* (3 зв.), *кривымъ* (1 зв.), *окомъ* (1 зв.), *ѡтворєныхъ* (1 зв.), *приналєжитъ* (2), *обрѹсъ* (4 зв.), *рѹкъ* (2), *самъ* (1 зв.), *такъ* (18 зв.), *тамъ* (1 зв.), чєстныхъ (2), чѹєшъ (18 зв.) та ін.; *вєсєлость* (1 зв.), *власность* (4 зв.), *єсть* (4), *нє гань* (16), *рѣчь* (3 зв.), *сѹконь* (3), *тварь* (1 зв.), *хєндоґость* (3) та ін.

Наявні окремі випадки, коли замість **ъ** вжито **ь**: *гѹбь* (1 зв.), *напєрєдь* (1), *пєрєдь* (2).

У досліджуваній пам'ятці немає послідовности в написанні слів окремо та разом. Зокрема, спостерігається непослідовність при написанні частки **не**: в одних випадках вона пишеться з дієсловами окремо (*нє дивисѧ* (1 зв.), *Nє ѡбєртай* (1), *нє скривлѧй* (1), *Nє стрѣлѧй* (1 зв.), та ін.), в інших — разом (*нєбѹдє* (1 зв.), *нємаєшъ* (4), *нєпроситъ* (4), *нєходивъ* (11 зв.).

Роздільне написання слів маємо в інших частинах мови: *на клонєнѹ* (4), *на пєрєдъ* (1), *по задъ сєбє* (2), *по малѹ* (6 зв.) та ін.; але разом написані слова *накишталтъ* (3), *пристолѣ* (3 зв.), *настороны* (7 зв.), *наколовротѣ* (15 зв.) та ін.

Немає послідовности у написанні частки **сѧ**: у більшості випадків вона як постфікс пишеться разом з дієсловами і рідше — окремо, причому у препозиції, наприклад: *старайсѧ* (1 зв.), *нє мацайсѧ* (2), *розвалѧтисѧ* (3 зв.), *вистєрѣгатисѧ* (3 зв.), *показатисѧ* (4), *стєрєжисѧ* (4) та ін., але *сѧ ѡбыйти* (3 зв.), *сѧ ѡбєрнѹвъ* (7), *єсли сѧ прохожаєшъ* (7 зв.), *сѧ радити* (11), *ѩкъ сѧ має?* (11), *сѧ показавъ* (14).

За твердженням дослідників (І. Франко, М. Возняк), пам'ятка „Полѣтика свѣцкаѧ“ цінна тим, що в ній відображена народнорозмовна мова з елементами церковнослов'янської. Правда, вони зробили такий висновок без мовного аналізу пам'ятки. Далі у цьому плані пішов О. Горбач, проаналізувавши побіжно деякі фонетичні, морфологічні, словотвірні та лексичні особливості „Полѣтики свѣцкой“.

У статті ставиться завдання докладніше проаналізувати мовні особливості пам'ятки, показати співвідношення народнорозмовних і церковнослов'янських елементів на різних рівнях — фонетичному, морфологічному та лексичному, простежити роль народнорозмовної мови у формуванні української писемно-літературної мови у XVIII ст.

Оскільки у пам'ятці переважають елементи народнорозмовної мови, то доцільно почати аналіз саме з особливостей цієї мови, відображених у „Полѣтицѣ свѣцкой“.

### Фонетичні особливості пам'ятки

У „Полѣтицѣ свѣцкой“ зафіксовано цілий ряд фонетичнх особливостей, характерних для розмовної мови, зокрема, такі:

1. Наявність голосного **і** (графічно **и**) на місці давнього етимологічного **о**: *килка* (5 зв.), *килкохъ* (7), *межи килкома* (16), *в' кил'кꙋ словахъ* (14 зв.), *тилко* (7, 18).

2. Вживання голосного **і** (графічно **и**) на місці давнього **ѣ**: *привитавшисѧ* (9 зв.), *тиломъ* (7, 12), *не говори ни з' кимъ* (18).

3. Наявність приголосного **ж** на місці давнього звукосполучення **d + j**: *випережай* (7), *межи* (16, 17), *навѣжаешъ* (12), *погоржаючимъ* (1 зв.), *прохожаешсѧ* (6 зв.), *если сѧ прохожаешсѧ* (7 зв.), *прохожаютсѧ* (7 зв.).

4. Наявність приголосного **ч** на місці давнього звукосполучення **tj**: *хочешъ* (11, 15 зв.), *не хоче* (9 зв.), *хочутъ* (12).

5. Наявність приголосного **в** на місці давнього суфіксального **л**: *видѣвъ* (18 зв.), *абысъ не впавъ* (13 зв.), *гостивесъ* (9), *довгий* (15), *довгѡ* (12 зв.), *дрѣмавъ* (11 зв.), *желавъ* (17 зв.), *зачавесъ* (10 зв.), *мовивъ* (14 зв., 16 зв.), *абы накрывъ* (9 зв.), *абысъ сѧ не обернувъ* (7), *откривъ свое разꙋмѣнїе* (8), *абысъ сѧ показавъ* (14), *абысъ не показавсѧ* (18 зв.), *бысъ не постꙋпавъ* (11 зв.), *почавъ* (16 зв.), *абысъ що сказавъ* (14 зв., 15 зв.), *абысъ не сѣвъ* (11 зв.), *абысъ не ходивъ* (11 зв.), *чинивъ* (17 зв.), *що чꙋвесъ* (17), *що чꙋвъ* (18 зв.), *абысъ не чꙋвъ* (8). Лише у кількох словах зберігається давнє **л**: *молчишъ* (1), *полнїи* (4), *не полкнꙋвши* (4 зв.), *хиба бы хотѣл'* (16 зв.) і частково *наполнивъ* (4 зв.), у якому в середині слова зберігається давнє **л**, а суфіксальний **л** змінився на **в**.

6. Вживання повноголосних форм **-оро-**, **-оло-**, **-ере-**: *по бородѣ* (2), *збороныйсѧ* (9 зв.), *короткѡ* (13), *ѡгорода* (6 зв.), *порогомъ* (8 зв.), *сторонꙋ* (1, 3 зв., 8, 12, 12 зв.), *стороны* (4, 7 зв.); *волочи* (6 зв.), *головою* (2 зв., 8 зв., 10), *головы* (1, 3 зв.), *по головѣ* (2, 2 зв.), *голоснѡ* (14), *голосного* (2 зв.), *голосомъ* (13); *вистерѣгайсѧ* (7 зв.), *напередъ* (1), *передъ собою* (4), *передъ тобою* (10), *попередъ особою* (12 зв.), *середины* (7 зв.), *серединѣ* (7 зв.), *стережисѧ* (4). В аналізованій пам'ятці повноголосних форм засвідчено 35, з них слововжитків з **-оро-** 12, з **-оло-** 14, з **-ере-** 9.

7. Наявність префікса **роз-** (**рос-**): *розвалѧтисѧ* (3 зв.), *розвеселенѧ* (13 зв.), *розвивати* (3 зв.), *розвине* (3 зв.), *роззꙋватисѧ* (12), *розмовы*

(10 зв., 15, 16), *въ розмовахъ* (13, 13 зв.), *розмавлѧєшъ* (14), *розмовлѧєшъ* (1 зв., 12, 13), *розмовлѧєтъ* (8), *розмовлѧли* (16 зв.), *розмовлѧти* (10 зв.), *розмовлѧютъ* (8, 11 зв.), *розмовлѧючи* (11), *розставлѧй* (2), *розꙋмныхъ* (14 зв.), *розꙋмѣти* (13 зв., 16), *розꙋмѣютъ* (16), *могꙋтсѧ розꙋмѣти* (13—13 зв.), *нє розширай* (14), *розширати* (8 зв.), *розкажє* (10 зв.); *за росказомъ* (8 зв.), *росповѣдай* (17), *росправлѧти* (2), *россолъ* (6), *россолꙋ* (5), *ростѧгати* замість *ростѧгатисѧ* (3 зв.).

8. Наявність твердого приголосного **р** у звукосполученні **ра:** *нє вищирай зꙋбивъ* (14), *драпатисѧ* (3 зв.), *нє ѡтворай* (10 зв.), *повторати* (15), *розширай* (14), *розширати* (15), *смирай* (18). Цю рису можна розглядати як діалектну, характерну для північних та великої частини південно-західних говорів[10].

9. Занепад початкового **і** (графічно **и**): *з' костей* (5), *з' лица* (6), *з' повагою* (6 зв.), *зъ рибы* (5 зв.), *з' оустъ* (5 зв.), *з' фрꙋктивъ* (5 зв.), *з' чары* (5), *зливати* (6), *маєшъ* (4, 5 зв., 16 зв.), *май* (1 зв.), *нє май* (1), *маютъ* (7 зв.), *маючи* (4, 6), *абы мала* (10), *ся мае* (11), *мѣти* (17), *нє спадає* (18 зв.), *скончитъ* (16 зв.), *нє скривлѧй* (1), хоча зрідка трапляються слова з приставним **и:** *из' таками* (1, 12 зв.), *избирай* (10 зв.), *избираючи* (4 зв.).

10. Сплутування голосних **і** (графічно **и**) з **ы** при написанні одних і тих же слів чи їх форм: *абисъ* (7) і *абысъ* (8), *кождимъ* (18) і *кождый* (18 зв.), *з' котримъ* (4 зв.) і *при котрыхъ* (4), *котримъ* (4 зв.) і *котрымъ* (18 зв.), *накрила* (10) і *накрыла* (10), *накрити* (9 зв.) і *накрыти* (9 зв.), *нѣґди* (9, 17 зв.) і *нѣґды* (17), *нє рѣвними* (6) і *з' рѣвными* (15 зв.), *старшимъ* (16) і *старшый* (3 зв.), *тимъ* (15 зв.) і *тымъ* (7 зв.), *хибаби* (7, 12 зв.) і *хибабы* (15 зв., 17 зв.) та ін. Вимова голосного переднього ряду **и (і)** та голосного непереднього ряду **ы** як голосного передньо-середнього ряду **и** свідчить про те, що у живому мовленні позначувані цими літерами звуки вже не розрізнялися.

11. Часткове оглушення дзвінких приголосних перед глухими: *нє роскажє* (10 зв.), *за росказомъ* (8 зв.), *росповѣдай* (17), *росправлѧти* (2), хоча у більшості випадків дзвінкі приголосні перед глухими не втрачають дзвінкости: *близкѡ* (11 зв.), *ложкꙋ* (6), *ѡбтєрти* (5), *ѡбходитисѧ* (8 зв.), *ѡбщаѧ* (18), *ѡбщє* (1), *розставлѧй* (2), *нє розширай* (14), *розширати* (15), *рѣдкогѡ* (4 зв.), *рѣдкѡ* (14 зв.), *тѧжкꙋю* (16 зв.).

12. Наявність задньоязикового проривного **ґ** у запозичених словах: *мѣґами* (11 зв.), *нѣґди* (6, 9, 11 зв., 17, 18 зв.), *фѣґлѧми* (13), *хєндоґость* (3), *шпѣґъ* (5), але *грꙋбіаньска* (5).

13. Наявність прийменника **у** замість **в**: *оу котрой* (9), *оу тихъ* (12 зв.), *оу хорыхъ* (12 зв.).

14. Лабіалізація **е** в **о** після шиплячих: *нѣчогѡ* (16, 18 зв.), *нѣщо* (9), *чогѡ* (4 зв., 5 зв., 14 зв.), *ѡ чомъ* (16 зв.), *иншогѡ* (1 зв.), *пєршоє* (9 зв.), але *чєла* (1).

15. Вживання префікса **з** та прийменника **з**: *сѧ здає* (18 зв.), *зливати* (6), *змишлєныхъ* (13), *зновꙋ* (4 зв.), *з' повагою* (1 зв.), *з' смѣлостїю* (1 зв.), *з' кимъ говоритъ* (1 зв.), *з' составивъ* (3), *з' котримъ* (4 зв.), *з' ѣдла* (5) та ін.

16. Наявність **х** на місці **к**: *хто* (3 зв., 6, 9 зв., 11 зв.).

---

[10] Бевзенко С. П. Українська діалектологія.— К., 1980.— С. 77.

17. Наявність ѣ на місці **и**: *кѣханѧ* (2 зв.), *кѣшенѧхъ* (2). Вимова ѣ, як **і** у звукосполученні **кі**, дослідники розглядають як рису наддністрянських говорів[11].

18. Наявність ѣ на місці етимологічного **е** і вимова ѣ, як **і**, що є характерною рисою української мови: *на нѣмъ* (3 зв.), *при нѣй* (10 зв.).

19. Вживання **и** на місці ненаголошеного **е**: *низпѹ́щени* (1 зв.). Це характерна риса південно-західних діалектів[12].

20. Наявність **у** на місці давнього **ы**: *бѹ́ти* (18), *бы бѹ́въ* (9), *бысь бѹ́въ* (15 зв.), хоча паралельно вживаються ще давні форми дієслова *быти*: *быти* (11), *была* (1 зв., 11), що свідчить про збереження давньої правописної традиції.

### Морфологічні особливості пам'ятки

Серед найхарактерніших морфологічних особливостей „Полѣтики свѣцкой" можна назвати такі:

1. Брак в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ** суфіксів **-ьj-** або **-ij-**: *захованѧсѧ* (3), *зданю* (16), *кашлѧнѧ* (2 зв.), *кѣханѧ* (2 зв.), *ламнѧ* (14), *ѡтдиханѧ* (2 зв.), *питанѧ* (16), *безъ позволенѧ* (11 зв.), *пошанованѧ* (16 зв.), *розвеселенѧ* (13 зв.).

2. Наявність закінчення **-у (-ю)** на місці давнього **-а (я)** у родовому відмінку однини іменників чоловічого роду давніх основ на **-ŏ, jŏ** та приголосний: *бѹдинкѹ* (7 зв., 8 зв.), *подлѹгъ звичаю* (1 зв.), *напою* (5, 6), *паперѹ* (11 зв.), *смѣхѹ* (13 зв.), *статкѹ* (13 зв.), *оумыслѹ* (13 зв.), *часѹ* (14 зв.), *шпѣгѹ* (5), *шѹмѹ* (2 зв.), але *гнѣва* (14), *полъ крока* (7), *сана* (7).

3. Наявність в іменниках чоловічого роду колишніх основ **-ŏ, -jŏ** флексії **-овъ** у родовому відмінку множини на місці чистої основи, засвоєної від іменників давніх основ на **-ŭ**: *знаковъ* (2 зв.), *зѹбѡвъ* (6, 14), *палцатѡвъ* (3), *палцѡвъ* (3), *полѹмискѡвъ* (5), *примѣтѡвъ* (2 зв.), *пѹлсѡвъ* (11), *составѡвъ* (3), *фрѹктѡвъ* (5 зв.), *цвѣтѡвъ* (6 зв.). У сучасній українській мові давнє закінчення **-овъ** зазнало певних фонетичних змін: етимологічне **о** чергується у закритому складі з **і**.

4. Наявність закінчення **-ами** (**-ѧми**) в орудному відмінку множини іменників чоловічого роду давніх основ на **-ŏ, -jŏ, -ĭ**, засвоєного від іменників давніх основ на **-ā, -jā**: *локтѧми* (3 зв.), *мѣгами* (11 зв.), *неѹками* (14 зв.), *раменами* (2), *словами* (11 зв.), *оучинками* (13 зв.), *фѣглѧми* (13 зв.).

5. Наявність закінчення **-ахъ** (**-ѧхъ**) у місцевому відмінку множини іменників чоловічого і жіночого роду давніх основ на **-ŏ, -ĭ**, засвоєного від іменників давніх основ на **-ā, -jā**: *по бокахъ* (7 зв.), *при гостѧхъ* (4), *ѡ интересахъ* (15), *при людѧхъ* (2), *въ припадкахъ* (18), *о речахъ* (14 зв., 15), *при столахъ* (4), *въ устахъ* (6).

6. Вживання закінчення **-ого** у родовому відмінку однини прикметників, прикметникових займенників та порядкових числівників: *великогѡ* (2 зв., 4 зв.), *вихованогѡ* (4), *голосного* (4 зв.), *ѕлого* (18 зв.), *лакомогѡ* (4), *рѣдкогѡ* (4 зв.), *старшого* (8, 9 зв.); *иншогѡ // иншого* (1 зв., 11, 11 зв., 13 зв.), *кождого* (18), *котрого* (1 зв., 11, 15 зв.), *такого* (2 зв., 15 зв.); *дрѹгогѡ* (5 зв., 7 зв.), *першогѡ* (4 зв., 9 зв.). Флексія **-ого//-огѡ** вжита 23 рази.

---

[11] Жилко Ф. Т. Нариси з діалектології української мови.— К., 1955.— С. 110.
[12] Там само.— С. 91.

7. Вживання особового займенника **ти** і зворотного **себе** у давальному і місцевому відмінках однини у формі *тобѣ* (9, 15, 15 зв.), *собѣ* (3, 5) замість церковнослов'янських *тебѣ, себѣ*.

8. Наявність в орудному відмінку однини займенникових форм *собою* (4, 6 зв.), *тобою* (9, 10), як і в сучасній українській літературній мові, замість церковнослов'янських *собоѭ, тобоѭ*.

9. Вживання у 2-й особі однини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу флексій **-єшъ, -ишъ** замість церковнослов'янських **-еши, -иши,** наприклад: *бꙋдєшъ* (3, 6, 14 зв.), *даєшъ* (16), *кажєшъ* (15 зв.), *маєшъ* (4 зв., 5, 11, 16 зв.), *можєшъ* (2 зв., 12), *навѣжаєшъ* (11, 12 зв.), *покажєшъ* (3), *сѧ прохожаєшъ* (7 зв.), *розмовлѧєшъ* (1 зв., 12), *сплюнєшъ* (12), *нє оумѣєшъ* (11), *хочєшъ* (11, 15 зв.), *хощєшъ* (18), *чꙋєшъ* (2 зв.), *шацꙋєшъ* (14); *видишъ* (15, 16), *говоришъ* (1 зв., 2 зв., 16 зв.), *клѧчишъ* (1), *мовишъ* (11 зв.), *молчишъ* (1), *стоишъ* (1, 2 зв.), *сѣдишъ* (1), *оучинишъ* (14 зв.), *ходишъ* (7). Написання літери **ъ** після шиплячого **ш** свідчить про його тверду вимову.

Перед постфіксом **-сѧ**, як правило, шиплячий **ш** виступає без **ъ**, наприклад: *довѣдаєшсѧ* (8 зв.), *домышлѧєшсѧ* (15), *забавлѧєшсѧ* (8, 10), *знайдꙋєшсѧ* (10 зв.), *клѧнѧєшсѧ* (8 зв.). Виняток становлять лише *прохожаєшъсѧ* (8) і *смѣєшъсѧ* (14).

10. Вживання у 3-й особі однини і множини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу закінчення **-тъ**, що може свідчити про його тверду вимову, характерну для південно-західного наріччя, або збереження давньої старослов'янської традиції, наприклад: *бꙋдєтъ* (15 зв., 18), *бываєтъ* (18 зв.), *грѣшитъ* (9 зв.), *доноситъ* (18 зв.), *маєтъ* (16 зв.), *належитъ* (9), *проситъ* (8), *проходитъ* (10), *розмовлѧєтъ* (8), *станєтъ* (7), *сꙋдитъ* (18 зв.), *говорѧтъ* (8), *заживаютъ* (3), *люблятъ* (18), *маютъ* (7 зв.), *мовѧтъ* (8), *ѡбєртаютъ* (13 зв.), *подаютъ* (6), *приходѧтъ* (8 зв.), *просѧтъ* (9 зв.), *розмовлѧютъ* (11 зв.), *розꙋмѣютъ* (16), *стоѧтъ* (11 зв.), *хочꙋтъ* (11), *чинѧтъ* (18), *шацꙋютъ* (12 зв.).

Засвідчені у пам'ятці численні приклади, у яких вживається лише тверде **т** без **ъ**, що є переконливим доказом його як риси південно-західного наріччя, зокрема наддністрянських говірок, наприклад: *мовитсѧ* (15 зв.), *подобаєтсѧ* (15), *приближаєтсѧ* (9), *свѣтитсѧ* (12), *застановлѧтсѧ* (11 зв.), *могꙋтсѧ розꙋмѣти* (13 зв.), *могꙋтсѧ* мовити (13 зв.), *прохожаютсѧ* (7 зв.).

Наявні у пам'ятці випадки, коли закінчення **-ть** чи **-т** у 3-й особі однини дієслів теперішнього або майбутнього простого часу немає, воно затратилось, що є характерною рисою української мови, наприклад: *нє бꙋдє* (1 зв.), *всѧдє* (9), *засѣдає* (9 зв.), *кажє* (8, 8 зв., 9 зв., 10 зв.), *якъ сѧ має* (11), *можє* (10), *накрыє* (9 зв.), *ѡтидє* (9), *позволѧє* (12), *потрєбꙋє* (7 зв.), *прїйдє* (10 зв.), *розвинє* (3 зв.), *роскажє* (1 зв., 10 зв.), *нє спадає* (18 зв.), *сѧдє* (8), *оусѧдє* (10 зв.), *нє хочє* (9 зв.), *читає* (11 зв.).

11. Наявність форм перфекта з допоміжним дієсловом **бути (быти)** у здеформованій формі, наприклад: *гостивєсь* (9), *зачавєсь* (10 зв.), *чꙋвєсь* (17). Такі форми слід розглядати як діалектні, що й досі побутують у південно-західному наріччі[13].

12. Надзвичайно широке використання дієслівних форм 2-ї особи однини наказового способу. Це зумовлено тим, що автор пам'ятки адресував

---

[13] Жилко Ф. Т. Нариси...— С. 100.

її передусім молоді, учням шкіл, хоча вважав її актуальною і для дорослих. Серед форм наказового способу можна виділити три типи: 1) із закінченням **-й**, 2) із закінченням **-и**, 3) без закінчення. Найчисленнішими є форми із закінченням **-й** (їх налічується 106). Це, зокрема, такі: *нє викидай* (17), *вимивай* (6 зв.), *випєрєжай* (7), *виплїовѹй* (5 зв.), *випростѹйсѧ* (4), *нє виривайсѧ* (16), *Nє висисай* (5), *виставлѧй* (2), *вистєрѣгайсѧ* (1 зв., 2 зв., 11 зв., 12, 13, 15), *сѧ вистєрѣгай* (10 зв.), *витєрѣблюй* (6), *витѧгай* (12 зв.), *нє вицирай* (14), *возвышай* (18), *нє всѣдай* (9), *нє домагайсѧ* (15), *дотикайсѧ* (2), *дѧкѹй* (17), *желай* (14), *нє забавлѧйсѧ* (15 зв.), *нє заживай* (2 зв., 14 зв.), *зазирай* (11 зв.), *закрыйсѧ* (12 зв.), *заховай* (3, 13 зв.), *зривай* (6 зв.), *нє кидай* (5 зв.), *Nє кихай* (12), *кланѧйсѧ* (8 зв.), *Nє край* (5 зв.); *нє май* (1), *мачай* (5 зв.), *Nє ѡбєртай* (1), *ѡбєртайсѧ* (7 зв.), *памѧтай* (18 зв.), *нє питай* (11, 16 зв.), *пїй* (5), *повєртай* (9), *показѹй* (14), *нє приглѧдайсѧ* (18 зв.), *анѣ розставлѧй* (2), *складай* (5 зв.), *слѹхай* (15 зв.), *нє смѣйсѧ* (6 зв., 18 зв.), *старайсѧ* (1 зв.), *стискай* (1 зв.), *нє стрѣлѧй* (1 зв.), *нє стѹкай* (6 зв.), *нє схилѧйсѧ* (4 зв.), *тримай* (2), *тримайсѧ* (1 зв., 3), *нє оутирай* (6), *нє частѹй* (5 зв.), *шанѹй* (18) та ін. Майже всі ці форми наказового способу збереглися і в сучасній українській літературній або діалектній мовах. Вийшли з ужитку такі форми, як *возвышай* (18), *желай* (14), *заламлюй* (3), *млѧцкай* (5), *ѡглодѹй* (5), *нє понижай* (18), *нє сказѹй* (11 зв.), *смирай* (18), *нє сопротивлѧйсѧ* (8, 16), *стосѹйсѧ* (13), *анѣ оуничижай* (18).

Менш численними виступають форми наказового способу із закінченням **-и** (їх засвідчено 31): *бєри* (6), *виходи* (8 зв.), *Nє волочи* (6 зв.), *Nє входи* (9), *нє говори* (6 зв., 12 зв.), *нє дивисѧ* (13 зв.), *нє доноси* (18 зв.), *нє дѹши* (11 зв.), *заслонисѧ* (3 зв.), *затри* (12), *зачни* (15), *иди* (11 зв.), *нє клади* (4 зв.), *Nє крѹти* (2 зв.), *нє люби* (18 зв.), *наклонисѧ* (4 зв.), *ѡбєрни* (1), *ѡбєрнисѧ* (12 зв.), *ѿстѹпи* (7 зв., 18), *приступи* (8), *нє прєходи* (12 зв.), *проси* (9, 12 зв.), *Nє проси* (9, 9 зв., 16 зв.), *анѣ срамоти* (18), *стєрєжисѧ* (4), *Nє тѧгни* (11), *оутри* (6), *оупєрєди* (6), *оустѹпи* (12), *Nє хвали* (18), *Nє ходи* (6 зв.), *Nє чини* (2 зв.). Усі наведені дієслова, крім *нє прєходи, срамоти, оупєрєди*, у цій же формі вживаються і в сучасній українській мові.

Найменше вживаною у досліджуваній пам'ятці є форма 2-ї особи однини наказового способу дієслів без закінчення. Їх засвідчено 13: *нє бавсѧ* (12 зв.), *нє будь* (15 зв.), *нє важсѧ* (15 зв.), *встань* (9, 10 зв.), *нє гань* (16), *нє горбсѧ* (6 зв.), *нє клич* (11), *мовъ* (8, 15 зв., 16), *нє мовъ* (15, 17), *Nє морщ'* (1), *нє ѡдважъсѧ* (11), *пєрєстанъ* (6), *ѣжъ* (4 зв.). Усі вони збереглися в сучасній українській мові, хоча зазнали певних фонетичних змін.

13. Часта фіксація давніх дієприкметникових форм жіночого роду теперішнього і минулого часу на **-чи, -вши,** що виступають у функції дієприслівників. Це, зокрема, такі слова: *бєрѹчисѧ* (5), *бѹдѹчи* (17 зв.), *вивышаючи* (14 зв.), *видѧчи* (18 зв.), *витираючи* (2 зв., 5 зв.), *виходѧчи* (10 зв.), *входѧчи* (10 зв.), *доходѧчи* (7 зв.), *жартуючи* (17), *жуючи* (5), *знаючисѧ* (10), *идѹчи* (6 зв.), *збираючи* (4 зв.), *маючи* (6), *мимоидѹчи* (6 зв.), *мовѧчи* (15), *ѡтдихаючи* (5), *ѿходѧчи* (8 зв.), *поглѧдаючи* (3), *нє понижаючи* (14 зв.), *присвѣдчаючи* (2 зв.), *прєходѧчи* (12 зв.), *приходѧчи* (8 зв.), *просѧчи* (15), *плючи* (5), *розмовлѧючи* (11), *смѣючисѧ* (13 зв.), *стоѧчи* (3), *сидѧчи* (2), *сѣдѧчи* (3), *хотѧчи* (12 зв., 14 зв.); *взѧвши* (18), *вичистивши* (2 зв.), *запросивши* (9), *напившисѧ* (6), *ѿправивши* (7 зв.), *нє*

*полкнꙋвши* (4 зв.), *попросившисѧ* (9 зв.), *привитавшисѧ* (9 зв.), *прїйшовши* (16 зв.), *нє просивши* (10), *оучинивши* (9). Майже всі наведені дієприслівники і нині побутують в українській мові.

14. Вживання суфікса **-юч** в ад'єктивованих активних дієприкметниках теперішнього часу, наприклад: *окомъ погоржаючимъ* (1 зв.), *словами понижаючими* (14).

### Лексичні особливості пам'ятки

У досліджуваній пам'ятці широко відображена народнорозмовна лексика, яка активно побутує і в сучасній українській мові. Найбільше представлені тут дієслова, іменники, прислівники і прикметники, менше — займенники, числівники, прийменники, сполучники, частки.

З дієслів подамо такі: *бꙋти* (18), *вивести* (9), *нє викидати* (12, 17), *випꙋстити* (5 зв.), *вистєрѣгатисѧ* (2, 3 зв., 13), *витирати* (3 зв., 6), *говорити* (4, 13, 15 зв.), *грѣти* (12), *грѣтисѧ* (12), *жартовати** (17), *забиратисѧ* (10), *заслонитисѧ сєрвєткою* (3 зв.), *зачати* (15 зв.), *казати* (8, 10 зв.), *кашлѧти* (17), *кивати ногами* (3 зв.), *краѧти* (4), *лаѧти* (17 зв.), *мовити* (5, 10, 13, 15, 16 зв.), *накрыти* (9 зв.), *ѡбєрнꙋтисѧ* (12), *ѡбєртатисѧ* (7 зв.), *ѡбрѣзовати* (2), *ѡбтєрти* (5), *ѡбходитисѧ* (8 зв.), *ѡгризатисѧ* (2), *сѧ ѡсвѣдчати* (4 зв.), *пєрєрвати* (16 зв.), *пєрєстати* (10 зв.), *пєрєстєрѣгати* (17), *питати* (15 зв.), *пліовати* (3 зв.), *поглядати* (3 зв.), *позѣвати* (12), *показатисѧ* (4), *показовати* (5), *поправлѧти* (3), *почати* (16 зв.), *почекати* (9), *приглѧдатисѧ* (4, 18 зв.), *проллѧти* (4 зв.), *протѧгати рꙋкꙋ* (4 зв.), *сѧ радити* (11), *розвалѧтисѧ* (3 зв.), *розвивати* (3 зв.), *роззꙋватисѧ* (12), *розмовлѧти* (11), *розставлѧти* (2), *росправлѧти* (2), *могꙋтсѧ розꙋмѣти* (13 зв., 15 зв.), *розширати* (15), *ростѧгати[сѧ]* (3 зв.), *рухати* (2), *слꙋхати* (15 зв.), *спирати* (3 зв.), *стоѧти* (8, 10), *стримати* (14), *стрѣлѧти очима* (4), *сѣсти* (8, 9, 10 зв.), *торкати* (15 зв.), *тручати* (3 зв.), *оустꙋпити* (10), *оучинити* (7 зв., 10), *частовати* (4), *чєкати* (9), *чꙋти* (2 зв., 7, 13), *шановати* (1 зв., 7), *ѣсти* (4 зв.) та деякі ін.

З іменників можна назвати такі: *бꙋбонъ*** (3), *вилки* (5), *господарь* (4), *гостина* (8 зв.), *гꙋба* (1 зв.), *двєри* (10), *звичай* (4, 13 зв.), *кашлѧнѧ* (11 зв.), *коловротъ* (15 зв.), *крокъ* (11), *край* (5 зв.), *кѣханѧ* (2 зв.), *кѣшєнѧ* (2), *лопатка* (2), *мова* (7, 14, 15), *мѣсцє* (8, 8 зв.), *напой* (5 зв.), *нєꙋкъ* (14 зв.), *обрꙋсъ* (4 зв., 5 зв.), *око* (1 зв.), *очи* (1 зв., 4, 17), *особа* (7 зв., 10, 10 зв.), *ѡхота* (14 зв.), *питанѧ* (1 зв.), *плащъ* (11), *повага* (4, 17), *полꙋмисокъ* (4 зв., 5), *порѧда* (!) (9), *потрава* (4), *потреба* (7, 8, 14), *похвала* (14 зв.), *пошанованѧ* (16 зв.), *пєсъ* (5 зв.), *рамєно* (2), *розмова* (15, 16), *россолъ* (6), *рꙋкавиця* (3), *рѣвнѧ* (7, 7 зв., 9), *рѣчъ* (3 зв., 5 зв.), *справа* (17 зв.), *сукня* (11), *сходи* (6 зв., 10), *часъ* (12 зв.) та ін.

Із народнорозмовних прикметників, засвідчених у пам'ятці, назвемо такі: *гнѣвный**** (1 зв., 4), *годный* (8 зв.), *довгий* (15), *жартовливый* (13 зв.), *значный* (15), *кривый* (1 зв.), *лакомый* (4), *нєпєвный* (17), *нє рѣвный* (6),

---

* Дієслова, засвідчені лише в особових формах, подаються в інфінітиві.

** Засвідчені у непрямих відмінках іменники реконструюємо у називному відмінку.

*** Прикметники у непрямих відмінках подаються у називному відмінку однини чоловічого роду.

*пишный* (1 зв.), *поважный* (14), *рѣвный* (7), *смꙋтный* (1 зв.), *тєрпєливый* (18), *тѧжкий* (16 зв.), *чꙋжий* (17), *щирый* (15) та ін.

Досить чисельно відображені у „Полѣтицѣ свѣцкой" народнорозмовні прислівники, зокрема такі: *двоѧко* (13), *добрє* (4), *довго* (12 зв.), *заразъ* (4 зв., 8 зв.), *здалєка* (11, 16), *зновꙋ* (4 зв.), *короткѡ* (13), *мало* (4, 8), *назадъ* (9), *напєрєдъ* (1 зв.), *нєдавнѡ* (18), *пєршє* (5, 7), *пилнѡ* (2 зв.), *поки* (9), *просто* (1 зв., 2, 16), *пѣшо* (9), *разомъ* (7 зв.), *рѣвнѡ* (7), *рѣдкѡ* (14 зв.), *самъ-на самъ* (16 зв.), *спѣшно* (6 зв.), *тамъ и самъ* (2), *тихѡ* (5 зв.), *трохи* (1 зв.), *тꙋди* (10), *хорошє* (5 зв.), *часомъ* (13 зв.), *частѡ* (3, 7), *що разъ* (3, 3 зв.); присудкові слова: *нє можна* (3 зв.), *трєба* (1, 15 зв., 18).

Народнорозмовними є у пам'ятці займенники*: *вєсь* (1), *инший* (2 зв., 3, 4, 6, 15, 16 зв.), *кождый* (2 зв., 18 зв.), *котрый* (1, 2, 3), *нѣхто* (2), *нѣщо* (2), *самъ* (1 зв., 14), *свой* (7 зв., 8, 10), *сєбє* (5, 4), *такий* (1 зв., 4 зв., 13), *твой* (1 зв., 7, 14), *ты* (7 зв.), *той* (3 зв., 8, 12 зв., 15 зв.), *хто* (3 зв., 6, 9 зв.), *що* (3, 4 зв.); числівники: *два* (7 зв.), *дрꙋгїй* (7 зв., 9 зв., 11 зв.), *пєршїй* (4 зв., 16); прийменники: *бєзъ, бєз'* (3 зв., 11 зв.), *въ, в'* (1, 6 зв., 7 зв., 11 зв.), *до* (2 зв.), *з', зъ, зь* (4 зв., 7, 14, 15, 18 зв.), *за* (9, 11, 13 зв.), *мєжи* (16), *на* (3, 9), *надъ, над'* (9 зв., 11, 14 зв., 16 зв.), *пєрєдъ* (10), *по* (3), *под'* (5 зв.), *позадъ* (2), *при* (6 зв., 11 зв.), *оу* (3, 9); сполучники: *а* (1), *абы* (7 зв.), *алє* (1, 1 зв.), *анѣ* (1, 6), *анѣ... анѣ* (2, 6 зв.), *бо* (5, 5 зв., 10, 18), *и* (1), *коли* (1 зв., 6, 12), *нѣжъ* (7, 16 зв.), *хто* (3 зв., 18 зв.), *чи* (1, 15), *що* (3, 12, 13), *щобы* (2 зв.), *ѧкъ* (2 зв.), *ѧкъбы* (13); частки: *аж* (8, 9), *жє* (1, 3), *нє* (5 зв.), *сѧ* (8, 8 зв., 10, 14) та ін.

Трапляються у пам'ятці окремі фразеологізми: *на очи нє викидай* (17) у значенні „не говори відверто", *нє поглѧдай окомъ кривымъ* (1 зв.) у значенні „не дивись на когось підозріло, з неприхильністю", *Nє стрѣлѧй очима тамъ и самъ* (1 зв.) у значенні „не кидай коротких швидких поглядів, не позирай", *нє будъ подобєнъ тимъ, котрымъ ѧзыкъ ѧкъ наколоротѣ* у значенні „не будь подібним до тих, котрі люблять говорити багато зайвого, непотрібного".

* * *

Крім народнорозмовної мови, у „Полѣтицѣ свѣцкой" знайшли відображення риси книжкої церковнослов'янської мови, що пояснюється пошаною до неї як до мови урочистої, піднесеної. Правда, питома вага її у пам'ятці невелика, при цьому неоднаковою є її значущість на різних рівнях мови — фонетичному, морфологічному та лексичному.

### Фонетичні особливості пам'ятки

Із фонетичних особливостей назвемо такі:

1. Наявність звукосполучення **жд** замість народнорозмовного **ж** на місці давнього **dj**: *мєждꙋ простими* (14 зв.), *в' нꙋждахъ* (18), *ѡ хождєнїи* (6 зв.).

2. Наявність звукосполучення **шт** (графічно **щ**) на місці давніх сполучень **tj, kt**: *хощєшъ* (18), *хощєтъ* (10), *общє* (1), *общаѧ* (18), *вєщєй* (3), *оувѣщанїѧ* (18).

---

* Займенники і числівники, засвідчені у непрямих відмінках, подаються у називному відмінку однини.

3. Вживання неповноголосних форм **-ла, -ре**: *младымъ* (1), *пред'* (12), *преходи* (12 зв.), *преходячи* (12 зв.), *чрезъ* (12). Їх засвідчено всього 8.

4. Вживання префікса **раз-**: *разумѣніє* (8), *разумѣнія* (8).

5. Наявність префіксів **воз-, со-**: *не возвишай* (18), *согрѣшитъ* (17 зв.).

6. Рідкісне вживання приставного **и**: *из' таками* (1, 12 зв.), *избирай* (10 зв.).

7. Наявність твердого приголосного **ц**: *Na конецъ* (3, 18 зв.), *конца* (7 зв.), *з лица* (6), *мѣсца* (13), *палцатwвъ* (3), *палцwвъ* (3), *по простацку* (13), *оулицу* (12), хоча трапляється й м'яке **ц**: *мѣсця* (8, 9 зв.), *на мѣсцѣ* (8 зв.), въ *оулицѣ* (6 зв.), що є характерною рисою української мови.

8. Наявність початкового **є** замість народнорозмовного **о**: *єднакъ* (3 зв., 7), *єднакъ же* (1, 3, 10 зв.), *єдно* (15), до *єдногw* (7 зв.), з' *єдногw* (12 зв.), *по єдному* (6 зв.). Тут можна вбачати і вплив польської мови. Пор. польс. *jednak, jednakże, jedno.*

## Морфологічні особливості пам'ятки

З морфологічних особливостей церковнослов'янської мови у досліджуваній пам'ятці найвиразніші такі:

1. Наявність форманта **-їє** замість **-є (-ьє)** в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ**: *зданїє* (16), *зъ зданїємъ* (16), *непомѣркованїє* (13 зв.), *пред' питїємъ* (6), **w** *позволєнїє* (12 зв., 18), *помѣркованїє* (13 зв.), *без' пристрастїя* (3), *разумѣніє* (8), *оувѣщанїя* (18), *оушанованїємъ* (8), *w хождєнїи* (6 зв.).

2. Наявність закінчення **-їю** в орудному відмінку однини іменників жіночого роду давніх основ на **-ĭ**: *смѣлостїю* (1 зв.), *честїю* (8 зв.).

3. Вживання закінчення **-аго** у родовому відмінку однини чоловічого і середнього роду членних прикметників, прикметникових займенників та порядкових числівників: *високагw* (7), *выгоднѣйшагw* (10, *годнагw* (9), *годнѣйшагw* (7 зв.), *лакомагw* (4 зв.), *особлившагw* (16 зв.), *жаднагw* (3), *другагw* (4 зв.). Таке закінчення вжито 8 разів. Слід зауважити, що у словах *лакомый* і *другий* засвідчено паралельні флексії: **-аго** і **-ого**.

4. Наявність у давальному і місцевому відмінках займенникових форм *себѣ* (3, 6 зв., 7, 7 зв., 9 зв., 15 зв., 17, 17 зв.), *тебѣ* (8 зв., 9 зв., 10 зв., 12, 14 зв., 18 зв.), які переважають народнорозмовні форми *собѣ, тобѣ.*

5. Наявність у дієприкметниках активного стану теперішнього часу суфіксів **-ущ (-ющ), -ящ**: *пилнуючїи* (12 зв.), *не стосуючихъ ся* (14 зв.), *оудивляющая ся* (1 зв.), *wтходящихъ* (9).

6. Наявність займенника *кьто* (10 зв., 17).

Книжна церковнослов'янщина позначилася і на лексичному складі пам'ятки. Правда, кількість церковнослов'янізмів невелика, оскільки переважають народнорозмовні елементи, зокрема українські. Серед церковнослов'янізмів найбільше іменників та дієслів. Це, зокрема, слова з неповноголосними формами **-ла, -ре**, префіксами **раз-, воз-**, з початковим **є**, приставним **и**, твердим **ц**, звукосполученнями **жд, щ**, суфіксом **-їє**: *власть, глава, в' нуждахъ, w хождєнїи, вещей, оувѣщанїя, конецъ, оулицу, пристрастїє, зданїє, помѣркованїє, разумѣніє, достоинство, пристойность* та ін.; *желати, преходи, преходячи, хощетъ, возвышай, избирай, пилнуючїи, wтходящихъ*. Серед інших частин мови церковнослов'янізмами є прикметники і дієприкметники (*младый, плоха, бл҃гопотребная, собранная, оудивляющая, приличная*); числівники (*єдного, по єдному*);

займенники (*къто, себѣ, тебѣ*); прислівники (*вкратцѣ, плохо, тогда, тогдѣ*); прийменники (*междѹ, през'*); сполучники (*если, ежели, или, когда, любъ, нежели, но, ꙗкобы, хотѧ, хотѧй*).

* * *

Як зазначено у заголовку пам'ятки, автор при її написанні користувався багатьма джерелами, зібраними коротко від багатьох іноземних авторів. М. Возняк указував, що це були передусім впливи польських джерел. Про достовірність такого твердження вченого може свідчити велика кількість полонізмів, зафіксованих у пам'ятці, а саме: *албо // ал'бо* „або" (польс. *albo*) (1 зв., 3 зв.), *бавитисѧ* „баритися, затримуватися" (польс. *bawić się*) (12 зв.), *барзо* „дуже, вельми" (польс. *barzo, bardzo*) (3), *брама* „брама, ворота" (польс. *brama*) (9), *виразне* „виразно, чітко" (польс. *wyraznie*) (13), *власность* „ознака, риса" (польс. *własność*) (4 зв.), *грѹбїаньско* „брутально, по-грубіянському" (польс. *grubiańsko*) (5), *делѣкатный* „делікатний, витончений" (польс. *delikatny*, франц. *delikat*, лат. *delikatus*) (4 зв.), *дискретне* „таємно, не розголошуючи справи" (польс. *dyskretnie*) (17 зв.), *дискѹрсъ* „розмова, дискусія" (польс. *dyskurs*, лат. *discursus*) (16 зв.), *долегливый* „болючий, болісний" (польс. *dolegliwy*) (18), *драпатисѧ* „чухатися" (польс. *drapać się*) (3 зв.), *еднакъ* „однак, проте" (польс. *jednak*) (3 зв., 7), *завше* „завжди" (польс. *zawsze*) (7), *засъ* „знову, однак" (польс. *zasie, zasię*) (7 зв.), *захованѧсѧ* „поведінка" (польс. *zachowanie się*) (3), *зацнѣйшаѧ* „достойніша, сумлінніша" (польс. *zacniejsza*) (6 зв., 11), *збытъ* „надто, занадто, дуже" (польс. *zbyt*) (6 зв., 11, 13 зв.), *збытечный* „зайвий" (польс. *zbyteczny*) (13), *звол'на* „повільно, поволі" (польс. *zwolna*) (1), *зе* „з, зі" (польс. *ze*) (17 зв.), *колѣй* „черга" (польс. *kolej*) (7 зв.), *комѣнокъ* „коминок, камін" (польс. *kominek*) (12), *контентъ* „вдоволений, задоволений" (польс. *kontent*) (15), *матерїа* „питання" (польс. *materja*), (15, 16), *мацати* „щупати, мацати" (польс. *macać*) (11), *миле* „любо, приємно, мило" (польс. *mile*) (17), *млѧскати* „плямкати під час їди" (польс. *mlaskać*) (5), *мѣгы* „жести, миги" (польс. *migi*) (11 зв.), *мѣрне* „середньо, в міру" (польс. *miernie*) (6 зв.), *нагле* „раптом, несподівано, спішно, нагло" (польс. *nagle*) (10 зв.), *накшталтъ* „подібно (до чого), на зразок (чого), як" (польс. *na kształt*) (3), *найбарзѣй* „найбільше" (польс. *najbardziej*) (4), *нехъ* „нехай" (польс. *niech*) (1 зв.), *нѣгди // нѣгды* „ніколи" (польс. *nigdy*) (6, 9, 9 зв., 17), *ѡвшемъ* „тому" (польс. *owszem*) (3 зв.), *особливе* „особливо" (польс. *osobliwe*) (10 зв., 11, 12 зв.), *ѡсторожне* „осторожно" (польс. *ostorożnie*) (8), *подлѹгъ* „згідно з чим" (польс. *podług*) (1 зв.), *подхлѣбство* „лестощі" (польс. *pochlebstwo, podchlebstwo*) (13), *покорне* „покірно, покірливо" (польс. *pokornie*) (14 зв.), *політика* „норма поведінки" (польс. *polityka*, з лат. (ars) *politica*) (1, 3 зв., 7 зв., 8, 10, 14 зв.), *полѣтичне* „культурно, згідно з правилами доброго тону" (польс. *politycznie*) (16 зв.), *поѹфалость* „фамільярність" (польс. *poufałość*) (5, 16 зв.), *робака* „черв'як" (польс. *robak*) (11 зв.), *рожне* „по-різному, неоднаково" (польс. *różnie*) (16), *ростропность* „розумність, розважливість" (польс. *rostropność*) (10), *ростропне* „розважливо, розумно" (польс. *rostropnie*) (4, 17 зв.), *ростропный* „розумний, розважливий" (польс. *rostropny*) (14), *секретне* „секретно" (польс. *sekretnie*) (18), *сервета* „серветка" (польс. *serweta*) (3 зв., 6), *сквапливе* „поспішно,

квапливо, поквапно" (польс. *skwapliwie*) (13), *склонность* „схильність, прихильність" (польс. *skłonność*) (4 зв.), *скромнє* „скромно" (польс. *skromnie*) (14 зв.), *спокойнє* „спокійно" (польс. *spokojnie*) (2), *тлꙋстый* „масний, жирний" (польс. *tłusty*) (5), *трꙋнокъ* „напій, напиток" (польс. *trunek*) (6), *оуломность* „каліцтво, вада, недосконалість" (польс. *ułomność*) (13 зв.), *оупорчивє* „наполегливо, уперто" (польс. *uporczywie*) (9 зв., 10 зв.), *учтивый* „чесний, сумлінний" (польс. *uczciwy*) (11), *фѣґлѣ* „слабість" (польс. *figiel*, з лат. *vigiliae*) (13 зв.), *хендоґость* „охайність" (польс. *chędogość*) (3), *хорый* „хворий" (польс. *chory*) (11), *церемонии* „урочистість, церемонія" (польс. *ceremonia*, з лат. *caerimonia*) (13), *цофнꙋтисѧ* „податися назад, відступити" (польс. *cofnąć się*) (7 зв.), *шацовати* „цінувати" (польс. *szacować*) (12 зв.), *шпєтна* „погано, недобре, огидно" (польс. *szpetnie*) (6), *шпѣґъ* „шпіон, шпигун" (польс. *spieg*, свн. *spehaer*) (5), *штука* „навик, практика" (польс. *sztuka*, з нім. *Stück*) (11).

* * *

Проаналізувавши мовні особливості „Полѣтики свѣцкой", можна зробити такі загальні висновки.

Хоча пам'ятка була опублікована ще у другій половині XVIII ст., викладені у ній правила норм поведінки не тільки учнівської молоді, але й ширших кіл суспільства, не втратили своєї актуальности.

Пам'ятка — важливе джерело вивчення української писемно-літературної мови кінця XVIII ст. Вона містить цікавий матеріал для дослідження взаємозв'язку народнорозмовної мови і церковнослов'янської, який виявився на різних рівнях мови, але найбільше на фонетичному, морфологічному і лексичному.

Основа мови „Полѣтики свѣцкой" народнорозмовна із церковнослов'янськими елементами, при цьому народнорозмовна мова представлена тут уже як певна система, а не як поодинокі елементи.

На фонетичному рівні народнорозмовні елементи виявилися у вживанні повноголосних форм, префіксів **роз-** **(рос-)**, шиплячих **ж** (із **dj**), **ч** (із **tj, kt**), у браку початкового **и** **(і)**, у наявності м'якого **ц**, у сплутуванні давніх **и** **(і)** та **ы** в одному звукові **и**, голосному передньо-середнього ряду та високо-середнього піднесення.

На морфологічному рівні народнорозмовні елементи знайшли відбиття у браку суфікса **-ij** в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ**, у вживанні закінчення **-у** в родовому відмінку однини іменників чоловічого роду давніх основ на **-ŏ** та приголосний, у наявності флексії **-овъ** у родовому відмінку множини іменників давніх основ на **-ŏ**, у вживанні закінчення **-ого** у родовому відмінку однини прикметників, прикметникових займенників та порядкових числівників, у фіксації займенникових форм *хто, собѣ, тобѣ*, у широкому вживанні форм 2-ї особи однини наказового способу дієслів теперішнього і майбутнього простого часу, у наявності флексій **-ешъ** **(-еш)**, **-ишъ** у 2-й особі однини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу, закінчення **-т** у 3-й особі однини і множини дієслів I дієвідміни теперішнього і майбутнього простого часу, у вживанні дієприслівників теперішнього і минулого часу на **-учи** **(-ючи)** і **-вши** **(-ши)** та ін.

Досить багато представлені народнорозмовні елементи на лексичному рівні, зокрема, серед дієслів та іменників. Майже всі засвідчені у пам'ятці народнорозмовні слова активно побутують у сучасній українській мові — літературній або діалектній.

Пам'ятка фіксує й деякі діалектні риси української мови. Це, зокрема, фіксація твердого приголосного **р**, оглушення дзвінких приголосних перед глухими, зміна ненаголошеного **е** в **и**, твердого закінчення **т** у 3-й особі однини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу, вживання енклітичних займенникових форм **тѧ, ю.**

Церковнослов'янські елементи зафіксовані у пам'ятці, але обмежено. На фонетичному рівні вони відображені у невеликій кількості слів з неповноголосними формами, у вживанні звукосполучень **жд, щ** (із **шт**), початкового **є**, твердого **ц**, префіксів **раз-, воз-, со-.**

На морфологічному рівні церковнослов'янські елементи зафіксовані у вживанні суфікса **-ij** в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ**, закінчення **-аго** в прикметниках, прикметникових займенниках та порядкових числівниках, у вживанні займенникових форм *себѣ, тебѣ* у давальному і місцевому відмінках, у наявності суфіксів **-ущ (-ющ), -ѧщ** у дієприкметниках активного стану теперішнього часу, у вживанні займенника *къто*.

Небагато представлені у пам'ятці церковнослов'янізми і на лексичному рівні. Це переважно слова, які зберігають фонетичні й морфологічні особливості церковнослов'янської мови.

Взаємодія народнорозмовної і церковнослов'янської мов виявляється у вживанні паралельних слів з повноголосними і неповноголосними формами, із звукосполученнями **жд, щ (шт)** і звуками **ж, ч,** з приставним **и** і без нього, твердим і м'яким **ц**, у вживанні закінчень **-ого** і **-аго** у родовому відмінку однини чоловічого і середнього роду прикметників, прикметникових займенників та порядкових числівників, суфікса **-ij** та браку його в іменниках середнього роду основ на **-jŏ**, у вживанні паралельних форм займенників *хто* і *къто, собѣ* і *себѣ, тобѣ* і *тебѣ.*

Взаємозв'язок народнорозмовної і церковнослов'янської мов полягає ще й у тому, що завдяки народнорозмовній мові текст ставав зрозумілішим і доступнішим читачам, його легше було засвоїти, запам'ятати, тоді як церковнослов'янська мова надавала йому урочистости, піднесености. Вживання її елементів було зумовлене дотриманням давньої правописної традиції.

У пам'ятці „Полѣтика свѣцкаѧ" яскраво відображено процеси утвердження української писемно-літературної мови на народній основі. У ній спостерігається закріплення фонетичних, морфологічних і лексичних засобів народнорозмовної мови.

# ДОДАТОК

## Полѣти́ка свѣцка́ѧ ѿ Иностра́нныхъ Аѵторѡвъ вкра҄цѣ Собра́ннаѧ. Мла́дымъ прили́чнаѧ, всѣмъ же о́бще бл҃гопотре́бнаѧ

### Глава, а҃.
### Ѡ присто́йно҄ оуложе́ню тѣла.

а҃ Трима́йсѧ про́сто, чи то стои́шъ, чи сѣди́шъ, чи клѧчи́шъ, го́ловꙋ тро́хи на клоне́нꙋ ма́ючи на пере́дь, ѥдна́кже не скривлѧ́й а́нѣ в҄ пра́вꙋ, а́нѣ въ лѣвꙋ сто́ронꙋ. Nє ѡбєрта́й головы легкомы́слне и пло́хоѡ а́ле єсли тре́ба ѡберни зво́л҄на.

в҃. Nє мо́рщ҄ чела а ти́мъ ба́рзѣ но́са. єсли молчи́шъ, не май оу́стъ 1 // оу́стъ ѿтво́реныхъ, а́нѣ стиска́й гꙋбь ба́рзѡ. Nе́хъ небꙋде тва́рь твоѧ на́дь потре́бꙋ смꙋтна, гнѣвна, оудивлѧ́ющаѧсѧ, а́л҄бо зби́ть весе́ла, но стара́йсѧ, абы́ з҄ пова́гою весе́лость, з҄ смѣлостїю споко́йность злꙋчена была.

г҃ Nє стрѣлѧ́й очи́ма та́мъ и са́мъ, а́ле по́длꙋгъ звичаю низпꙋще́ни ма́й. Nѣ на ко́го непоглѧда́й о́комъ кривы́мъ, погоржа́ючимъ, и пишны́мъ. Коли з҄ ки́мъ гово́ришъ, не дивисаѧ на лице єгѡ, а́ле ни́жше пе́рсей, особли́ве єсли з҄ таки́мъ, котрогось шанова́ти пови́ненъ, а́лбо з҄ осо́бою и́ншогѡ по́лꙋ розмовлѧ́ешъ.

д҃ Рꙋки, єсли поро́жнѣи, трима́й [1 зв.] // трима́ (!) споко́йне пере́дь собо́ю, а не по за́дъ себе, а́нѣ кѣше́нѧхъ, и вистерѣга́йсѧ пи́лнѡ рꙋхати раменами, лопатка́ми, и росправлѧ́ти без҄ потре́бы рꙋка́ми.

є҃ Бе҆ слꙋшной потре́бы не стира́й рꙋ́къ, не ма́цайсѧ по бородѣ, головѣ, по лицѣ без҄ потре́бы, анѣ рꙋка́ми ти́хъ ча́стей тѣла дотика́йсѧ, котры҄ за́вше покры́тымъ бы́ти прина́ле́житъ.

ѕ҃ Па́зногти не ѡбрѣзанїи, и неꙋми́тїи носи́ти гнꙋсно єсть, а пото́м҄ ѡгриза́ти, албо ѡбрѣзовати при лю́дѧхъ че́стныхъ ба́рзо непристо́йнѡ.

з҃ Си́дѧчи, трима́й но́ги про́стѡ, крѣпкѡ, но́гꙋ на но́гꙋ незаклада́й, а́нѣ розставлѧ́й, а́нѣ [2] // а́нѣ дале́кѡ ѿ себе протѧга́й. а коли стои́шъ, ноги пере́дь но́гꙋ не виставлѧ́й.

и҃ Nє чини вели́когѡ шꙋ́мꙋ витира́ючи но́съ: до тогѡ заживай хꙋ́стки за́вше, а ви́чиставши но́съ, не зазира́й въ хꙋ́сткꙋ.

ѳ҃. Вистерѣга́йсѧ ꙗ́къ мо́жешь, кѣ́ханѧ, ка́шлѧнѧ го́лосного ба́рзо: и ѿ диха́нѧ тако́го, щобы могли и́ншиї чꙋ́ти.

ї҃. Nє крꙋ́ти головою, коли гово́ришъ, и нечини примѣ́тѡвъ, то е́сть зна́кѡвъ, ꙗ́кобы присвѣдча́ючи за ко́ждымъ сло́вомъ ви́мовлѧнымъ, а́лбо що чꙋєшъ.

аї҃ Nє ти́кайсѧ без҄ потре́бы шїи [2 зв.] // шїи, по́ѧса, рꙋкави́ць и и́ншихъ ве́щей. Nє зала́млюй па́лцѡвъ, а́нѣ витѧга́й з҄ соста́вѡвъ, а́нѣ и́хъ заживай на́кшталтъ палца́тѡвъ що до бꙋ́бна заживаютъ. Nа коне́цъ стоѧчи трима́йсѧ на нога́хъ крѣ́пкѡ.

вї҃. Захова́й присто́йнꙋю хендо́гость сꙋ́конь, єдна́къ же без҄ жа́днагѡ пристра́стїѧ, котро́е по себѣ пока́жешъ, єсли ча́сто поглѧда́ючи на ни́хъ, без҄ потре́бы що ра́зъ бꙋдешъ поправлѧ́ти собѣ.

## Глава, в҃.
## Ѡ Спо́собѣ захова́нѧсѧ при Столѣ.

а҃ Сѣдѧчи оу сто́лꙋ, е́сть рѣ́чъ ба́рзо непристо́йнаѧ, спи[3] // ра́ти ло́ктѣ на нѣ́мъ, а́лбо ло́ктѧми трꙋча́ти дрꙋги́хъ.

в҃. Й то не полѣти́чна, розвалѧ́тисѧ, и ростѧга́ти на столцѣ, дра́патисѧ, кива́ти нога́ми, на тꙋ и на тꙋ сто́ронꙋ що ра́зъ поглѧда́ти.

г҃. Єст҄ рѣ́чь ба́рзо неми́лаѧ дрꙋгимъ, и не прїе́мнаѧ, ка́шлѧти, плюва́ти, и но́съ витира́ти пристолѣ: если една́къ без҄ тогѡ не мо́жна сѧ ѡбыйти, заслони́сѧ серве́тою, лю́бъ хꙋсткою, ѡсобли́ве витира́ючи но́съ, и въ то́мъ всѣ́мъ вистерѣга́тиѧ, абы не го́лоснѡ.

д҃ Єсть проти́въ полѣтики, розвива́ти серве́тꙋ пе́рше, не́жели, розвине то́й, хто е́сть ста́ршый оу сто́лꙋ [3 зв.] //.

є҃. Єсть зна́къ лако́могѡ, и не до́бре ви́хованогѡ, стрѣлѧ́ти очи́ма на всѣ сто́роны, а́лбо приглѧда́тисѧ осо́бамъ, а́лбо потра́вамъ пере́дъ собо́ю поста́вленымъ.

ѕ҃. При стола́хъ, при котры́хъ зви́чай е́сть бе́сѣдовати, вистерѣга́йсѧ говори́ти, ма́ючи оуста по́лнїи.

з҃. Мо́въ ма́ло, и ростро́пне: а найбарзѣй стережи́сѧ показа́тисѧ гнѣ́внымъ на кого, при го́стѧхъ.

и҃. При чꙋжо́мъ столѣ́, не виривайсѧ кра́ѧти мѧ́са, а́лбо частова́ти и́ншихъ, если въ то́мъ домꙋ нема́ешъ пова́ги ѡсобли́вшои, а́лбо если тѧ господа́рь ѡ то́е непро́ситъ, хиба [4] // хиба если з҄ таки́ми сѣди́шъ, з҄ котри́мъ ма́ешъ поꙋфа́лость.

ѳ҃. Ѣжъ пома́лꙋ, неклади въ гꙋ́бꙋ дрꙋга́гѡ кꙋ́са, пе́ршогѡ неполкнꙋ́вши: а́нѣ та́къ вели́когѡ, котри́мъ бы́сь наполни́въ оуста.

і҃. Nесхилѧ́йсѧ на́дъ потра́вꙋ, а́ле но тро́хи наклони́сѧ, если що рѣдко́гѡ ѣси, и за́разъ зно́вꙋ ви́простꙋйсѧ. Вистерѣга́йсѧ та́кже чогѡ на обрꙋ́съ, а́лбо на себе прол҄лѧ́ти.

аі҃ Єсть то вла́сность лако́магѡ, з҄ ти́мъ сѧ ѡсвѣдча́ти, же ма́ешъ скло́нность до потра́въ делѣка́тныхъ, а́лбо и сами́мъ дѣ́ломъ то́е показова́ти, избира́ючи лꙋ́чшыи, а́лбо протѧга́ти рꙋ́кꙋ до полꙋ́мискѡвъ [4 зв.] // мискѡвъ дале́кихъ ѡт себе, а́лбо мо́вити ѡ то́мъ без҄ потре́бы; а́лбо пока́зовати по собѣ, же́сь не ко́нтентъ з҄ ѣ́дла и напо́ю.

ві҃. Nе пїй россо́лꙋ з҄ ча́ры, лю́бь талѣ́рки, бо то е́сть, грꙋбїа́ньска.

гі҃. Nе висиса́й шпѣ́гꙋ з косте́й, а́нѣ ѡгло́дꙋй ко́сти.

ді҃. Nе млѧ́скай, жꙋючи а́лбо, пючи. Nе пїй ѡтдиха́ючи. Nе лꙋпа́й косте́й ноже́мъ, лю́бь зꙋ́бами.

еі҃. Єсть непристо́йна, рꙋка́ми бра́ти мѧ́со, если на то́е ма́ешъ ви́лки: а́лбо хлѣбь тлꙋстими рꙋка́ми. ѡбте́рти пе́рше тре́ба рꙋ́ки, до хлѣба берꙋчи́сѧ. [5] //

ѕі҃ Nе мача́й а́нѣ мѧ́са, а́нѣ хлѣ́ба въ полꙋ́мискꙋ. Nе мѣша́й ки́лка потра́въ вкꙋ́пꙋ. Nе частꙋ́й дрꙋ́го́го ти́мъ, чого́сь оуже са́мъ скоштова́въ.

зі҃ Кѡ́сти, и ѡ́сти з҄ ри́бы, и скори́ки з҄ фрꙋ́ктѡвъ на краю талѣ́рки склада́й, а не на обрꙋ́сѣ, и под҄ сто́лъ неки́да́й, абы́сѧ ѡ ни́хъ пси не покꙋса́ли. косто́къ з҄ фрꙋ́ктѡвъ, лю́бь що ко́лвекъ, не виплїо́вꙋй на тарѣ́лкꙋ, а́ле з҄ оу́стъ в҄ рꙋ́кꙋ ти́хѡ ви́пꙋстити, и по́то́мъ на тарѣлкꙋ.

иі҃. Nе кра́й хлѣ́ба спе́ршисѧ на тарѣ́лкꙋ, а́лбо ѡбрꙋ́съ, бо то не хороше: не ѡбдира́й скори́нки з҄ хлѣ́ба, бо то рѣ́чь не присто́йнаѧ [5 зв.] //

ѳі҃. Шпе́тна е́сть, злива́ти рос҄со́лъ з҄ полꙋ́миска в҄ ло́жкꙋ: а витира́ти хлѣ́бомъ, е́сть зна́къ лако́мства.

к҃. Коли подаю́тъ тру́нокъ до напо́ю, бери з҄ стороны подлѣ́йшей, если бу́дешъ з҄ особами не рѣ́вними себѣ въ досто́инствѣ.

ка҃. Nе пій нѣ́где, ма́ючи що въ оуста́хъ: оутри оуста пред҄ питіе́мъ, и напи́вшися.

кв҃. Переста́нь ѣсти, если дру́гіи переста́ли: ѡ҆вшемъ оупереди въ то́мъ и́ншихъ, если су́ть над҄ тебе годнѣ́йшіи.

кг҃. Nе оутира́й серве́тою по́ту з҄ лица, а́нѣ но́са, а́нѣ тарѣ́лки.

кд҃. Nе витерѣ́блюй зу́бѡ́въ, [6] // а́нѣ вимива́й оу́стъ при столѣ́, и при дру́ги́хъ.

## Глава, г҃. Ѡ хожде́ніи.

а҃. Nе ходи збитъ спѣ́шно, а́нѣ зби́тъ по ма́лу: а́нѣ велича́вѡ: а́нѣ пло́хѡ: а́ле мѣ́рне и з҄ пова́гою себѣ належи́тою.

в҃. Иду́чи не го́рбся: не кива́й собо́ю: не звѣ́шай ру́къ: не сту́кай велми нога́ми ѡ зе́млю: неволочи но́гъ за собо́ю. И́ду́чи на схо́ди, по єдно́му сту́па́й.

г҃. Nе смѣ́йся и не говори са́мъ до себе. Мимоиду́чи не зрива́й фру́ктѡвъ, цвѣ́товъ, а́лбо ли́стѡъ (!) въ оу́лицѣ ѡгоро́да тоги, въ котро́мъ прохожа́ешся [6 зв.] //

д҃. Єсли хо́дишъ з҄ такою осо́бою, котру́юсь шановати пови́ненъ, не застановля́йся, ти́лкѡ тогда, когда она ста́нетъ: не випережа́й еи: не ѡберта́йся пе́рше нѣ́жъ она, и то та́къ, аби́сь ся ти́ломъ не ѡберну́въ.

є҃. Зь осо́бою висо́кагѡ са́на не прили́чнѡ е́сть ити рѣ́внѡ, а́ле потре́ба зостава́тися на по́лъ кро́ка за нею, та́къ єдна́къ, абы могла чу́ти мо́ву твою.

ѕ҃. Зь рѣ́внею себѣ ходи рѣ́внѡ, не ѡберта́йся за́вше пе́рше, и не застановля́йся ча́стѡ, хиба́би тогѡ потре́ба была.

з҃. Єсли килко́хъ рѣ́вня себѣ [7] // въ ку́пѣ прохожа́ются, полѣ́тика потребу́е, абы тіи, котріи въ серединѣ были, цофну́лися насто́роны доходячи конца оу́лицы, или бу́ди́нку, а середи́ны оусту́пили тымъ, котрі́и по бока́хъ были: що и тіи пови́нни оучини́ти, ѡ҆пра́вивши свою ко́лѣй.

и҃. Єсли́ся прохожа́ешъ з҄ двома рѣ́вними себѣ въ го́дности, над҄ котры́хъ ты годнѣ́йшый, ѡберта́йся ра́зъ до єдно́гѡ, дру́гій ра́з҄ до дру́го́гѡ: если за́сь не рѣ́вня они, частѣ́й до годнѣ́йшагѡ. Тіи, що по бока́хъ, до тогѡ, що въ середи́нѣ, и з҄ ни́мъ ра́зомъ ма́ютъ ѡберта́тися.

ѳ҃. Єсли, осо́ба годнѣ́йшая, [7 зв.] // з҄ котро́ю забавля́ешся, з҄ ки́мъ и́ншимъ осо́бнѡ, розмовля́етъ, ѡ҆сту́пи́ти, абы́сь не чу́въ що говоря́тъ: єже́ли ка́же присту́пи́ти, присту́пи з҄ оушанова́ніемъ. Єсли тя про́ситъ, абы́сь ѡ рѣ́чи, ѡ котро́й мо́вятъ, ѡ҆кри́въ свое разу́мѣ́ніе, мо́въ ѡстро́жне, и ма́ло, не сопротивля́йся оупо́рне напроти́въ разу́мѣнія тогѡ, з҄ котры́мъ еси въ компа́нѣи.

і҃. Полѣ́тика ка́же, годнѣ́йшому ста́ршогѡ оусту́па́ти мѣ́сця.

аі҃. Єсли прохожа́ешся з҄ ки́мъ дале́кѡ ѡ҆ тебе достойнѣ́йшымъ, а то́й ся́де, стоя́ти потре́ба, а́жъ по́ки [8] // ка́же сѣ́сти: тогѡ єдна́къ за першимъ роска́зомъ нечини́ти, хи́ба за дру́гимъ, и то на подлѣ́йшомъ мѣ́сцѣ.

## Глава, д҃.

Ꙗкъ принале́житъ з людми ѡбходи́тися.

а҃. Кла́няйся осо́бамъ над҄ тебе достойнѣ́йшымъ приходячи къ ни́мъ, и ѡ҆ходячи. То́йже оукло́нъ тимъ ни́жшый бы́ти пови́ненъ, и́мъ тіи осо́бы, котры́мъ кла́няешся, су́ть че́стію ѡ҆ тебе вы́шшіи.

в҃. Виходи противъ особамъ гѡднимъ, хотѧбы рѣвны<sup>м</sup> тебѣ, если въ гостинꙋ до тебе приходѧть, заразъ ꙗкъ тилкѡ довѣдаешсѧ ѡ ихъ приходѣ. Тоє оучинивши, и до бꙋдинкꙋ [8 зв.] // запросивши, проси сѣсти на честнѣйшомъ мѣсцѣ. И по томъ ѡ<sup>т</sup>ходѧщихъ вивести ажъ за брамꙋ. И если нє пѣшо, чекати поки всѧдє на конѧ чили возъ, такъ поклонъ оучинивши, назадъ повертай.

г҃. Nє всѣдай на конѧ, анѣ на возъ при особѣ надъ тебе годнѣдшой (!), оу котрой гостивєсь, алє належить почекати, поки ѡ<sup>т</sup>идє.

д҃. Встань, если до тебе хто приближаєтсѧ, хотѧчи з тобою бєсѣдовати, хотѧбы бꙋвъ рѣвнѧ тобѣ.

є҃. Nє входи нѣґди з накритою головою до домꙋ годнагѡ когѡ, алє за порогомъ ѡ<sup>т</sup>крый.

ѕ҃. Nє проси [9] //

ѕ҃. Nє проси нѣґди старшого ѡ<sup>т</sup> тебе, абы на крывъ (!) головꙋ, и своєй нєнакрывай, ажъ онъ на крыє (!), и тебѣ роскажє: анѣ зборонѧйсѧ оупорчивє накрыти, если разъ и дрꙋгїй кажє, з рѣвнєю своимъ, привитавшисѧ, и по просившисѧ взаємнє, вол'но разомъ накрити.

з҃. Грѣшитъ противъ обычаємъ дѡбрымъ, хто нє прошеный пєршоє засѣдає мѣсцє, ал'бо оупорчивє нєхочє тамъ сѣсти, гдє просѧтъ. Въ домꙋ своємъ пєршогѡ, хотѧ рѣвнѣ сєбѣ, належить оустꙋпати мѣсцѧ.

и҃. Єсли значнє надъ ꙗкꙋю особꙋ нє єстєсь годнѣйшый, нєповинєнєсь допꙋскати, абы [9 зв.] // мала пєрєдъ тобою стоѧти з ѡ<sup>т</sup>критою головою, нє просивши, абы ю накрила. Ростропность такжє потрєбꙋє, нєпримꙋшати особы далєкѡ ѡ<sup>т</sup> тебе подлѣйшой, абы накрыла головꙋ, бо того (знаючисѧ до своєй повинности), нє можє оучинити.

ѳ҃. Полѣтика тогѡ потрєбꙋєтъ, абы оустꙋпати з дверей, иншыхъ тѣсныхъ мѣстъ, если тꙋди особа ꙗкаѧ годнаѧ проходитъ. Nа сходахъ, вигоднѣйшагѡ оустꙋпати мѣсцѧ.

ї҃. Єсли особа зацнѣйшаѧ хощєтъ мовити, з тимъ, з кимъ ты забавлѧєшсѧ, забиратисѧ оустꙋпити, если нє [10] // роскажє зостати.

аї҃. Єсли особа годнѣйшаѧ. приїйдє на тоє мѣсцє, гдє ты знайдꙋєшсѧ, встань, и стой поти, поки она нє оусѧдє, и тебѣ сѣсти кажє. При нѣй потрєба перєстати ѡ<sup>т</sup> дѣла, и розмовы, котрꙋю зачавєсь.

вї҃. Nє ѡ<sup>т</sup>ворай наглє дверей, входѧчи до бꙋдинкꙋ особливє если в томъ домꙋ сꙋть особы, котрыи шановати приналєжитъ: тогожсѧ вистєрѣгай и виходѧчи з домꙋ.

гї҃. Єсли кто знакомитый при сєбѣ кажє сѣсти, избирай нижшєє ѡ<sup>т</sup> нєгѡ мѣсцє: єднакъ жє нєхотѣти оупорчивє и близкѡ єгѡ, коли кажє, сѣсти, єсть рѣчь нєпристойна. [10 зв.] //

дї҃. Розмовлѧючи з особами оучтивими, нє спирайсѧ, анѣ збитъ близкѡ приближайсѧ, алє на крокъ ѡ<sup>т</sup> нихъ быти приналєжитъ.

єї҃. Nє питай особы на дь тебе годнѣйшой, ꙗкъ сѧ має? хибабы хора была.

ѕї҃. Єсли нєꙋмѣєшь лѣкарской штꙋки, нє ѡдважъ сѧ радити лѣкарства тогѡ и тогѡ хоромꙋ, котрого навѣжаєшъ, анѣ пꙋлсовъ мацай. Єсли нє маєшъ надъ кимъ власти: а особливє иншогѡ полꙋ особь нѣґди нєтикайсѧ.

зї҃. Nє тѧгни за сꙋкню, албо за плащъ тогѡ, з кимъ хочєшъ розмовлѧти, анѣ здалєка нє кличъ, чи то сло- [11] // вами, чи мѣґами, если єсть особа чєсти годнаѧ, алє иди до нєй. Nѣґди нє сказꙋй рꙋкою на того, ѡ комъ мовишъ.

иі҃. Nє перєглѧда́й, а́нѣ сѧ ти́кай папе́рȣ, книжо́къ, и́ншихъ подо́бнихъ ве́щей чȣжи́хъ безъ позволе́нѧ єгѡ: а́нѣ зазира́й въ то, що хто особнѡ чита́є.

ѳі҃. Вистєрѣга́йсѧ, абы́сь нѣгди недрѣма́въ тогдѣ, коли дрȣ́гїи розмовлѧ́ютъ, абы́сь нє сѣвъ, если дрȣ́гїи стоѧ́тъ: абы́сь нєходи́въ єсли, и́ншїи стоѧ́тъ: абы́сь нєпостȣпа́въ, єсли дрȣ́гїи застановлѧ́тсѧ. Nє дȣши блохи, а́лбо и́ншого робака при дрȣ́гихъ.

к҃. При дрȣ́гихъ хотѧ рѣв- [11 зв.] // нихъ тебѣ, не ѡбєрта́йсѧ ти́лом до огнѧ, коли свѣтитсѧ на ко́мѣнкȣ, и єсли дрȣ́гїи при огни стоѧ́тъ, безъ потре́бы нє по правлѧ́й: и оустȣпи зъ ѡхо́тою ты́мъ, котрїи хо́чȣтъ грѣ́тисѧ.

ка҃. Полѣ́тика не позволѧ́є розъзȣва́тисѧ при дрȣги́хъ че́сти го́днихъ, и грѣти нѡ́гы.

кв҃. Nє ки́хай, а́нѣ плю́й предъ дрȣ́гихъ, а́ле на сто́ронȣ ѡбєрнȣ́тисѧ: невикида́ти сли́ны дале́кѡ ѡт себє, а́лбо на стѣ́нȣ, а́нѣ чре́зъ окно на оу́лицȣ: а то́є що сплю́нєшъ, затри ного́ю.

кг҃. Вистєрѣга́йсѧ позѣва́ти, коли зъ дрȣги́ми розмовлѧ́єшъ: и єсли ѡт тогѡ немѡ́жешъ оуде́ржатисѧ, то [12] // ти́хо, и нє говори на то́й ча́съ, и закры́йсѧ, рȣко́ю а́лбо хȣ́сткою, ѡбєрни́сѧ на сто́ронȣ.

кд҃. Хотѧчи що пода́ти, а́лъбо ѡдобра́ти ѡт дрȣ́гогѡ, зъ дале́ка нє витѧгай рȣки попере́дъ ста́ршою осо́бою, а́лє по за то́ю. Прєходѧчи та́кжє зъ єдно́гѡ мѣ́сца на дрȣго́є, не преходи попере́дъ осо́бами че́стными, хиба́би потре́ба примȣ́сила, и то проси ѡ позволе́нїє.

кє҃. Nєба́всѧ до́вгѡ оу ти́хъ, котры́хъ навѣжа́єшъ, особли́вє оу хо́рыхъ, а́лбо оу ти́хъ, котрїи собѣ ча́съ мно́гѡ шацȣ́ютъ: ꙗкїи сȣ́ть осо́бы побо́жнїи, пилнȣ́ющїи наȣ́ки, и заба́внїи. И́зъ таки́ми мо́вити [12 зв.] // що потре́ба коро́ткѡ, вира́знє, безъ церємо́нѣи.

кѕ҃. Вистєрѣга́йсѧ церємо́нѣй змишле́ныхъ и збыте́чныхъ: Вистєрѣга́йсѧ подхлѣ́бства. Въ церємо́нѣѧхъ за́сь потре́бныхъ стосȣ́йсѧ до зви́чаю мѣ́сца, ча́сȣ, и осо́бы.

**Глава, є҃.**

Ѡ мо́вѣ и розмо́вахъ.

а҃. Говори́ти нє збы́тъ скваппли́вє, а́нѣ збы́тъ пома́лȣ, го́лосомъ мѣ́рнымъ, нє висо́кимъ, а́нѣ та́къ ти́химъ, ꙗ́къ бы тї́и, з котры́ми ризмовлѧ́єшъ (!), немогли чȣ́ти.

в҃ Стара́тисѧ, а́бы нє мо́вити попроста́цкȣ вистєрѣга́тисѧ сло́въ плохи́хъ, и таки́хъ, що двоѧ́кѡ могȣ́тсѧ [13] // розȣмѣ́ти, а до рѣ́чєй нєпристо́йныхъ стосова́тисѧ.

г҃. Захова́й за́вшє присто́йность и помѣркови́ньє (!) въ слова́хъ жартовли́выхъ, (котры́и ча́сомъ могȣ́тсѧ мо́вити длѧ розвеселе́нѧ оумы́слȣ,) абы́сь не впа́въ въ непомѣркова́нїє ти́хъ, котрїи за зви́чай въ розмо́вахъ свои́хъ нема́ютъ ста́ткȣ, а́лє въ смѣ́хъ ѡбєрта́ютъ: ꙗкїи сȣ́ть блазно́вє надво́рнїи, фѣ́глѧми и мо́вою не присто́йною, оучи́нками го́дными смѣ́хȣ, а́що го́ршє, жє ча́сомъ смѣючисѧ, и ст҃ыѧ рѣ́чи, а́лбо оуло́мность лю́дскȣю ѡсмѣва́ютъ.

д҃. Nє смѣ́йсѧ безъ причи́ны: [13 зв.] // и зъ причи́ны єсли смѣ́єшсѧ, несмѣ́йсѧ го́лоснѡ: невищира́й зȣбѡ́въ.

є҃. Въ розмо́вахъ пото́чныхъ не розшира́й надъ потре́бȣ мо́вы, жела́й тогѡ, абы́сь сѧ показа́въ мȣ́дримъ въ сло́вѣ.

ѕ҃. Nє примовлѧ́й нѣкомꙋ́ оущипли́вими слова́ми, горделивыми, а́лбо кого понижа́ючими, ѿвшемъ за́вще пока́зꙋй спо́собомъ мо́вы твое́й покорнымъ и ростро́пнымъ, же шанꙋ́єшъ ти́хъ, з҆ котры́ми розмавлѧ́єшъ, ѡсобли́вє єсли сꙋ́ть осѡ́бы пова́жнїи, и над҆ тебє годнѣ́йшїи. При ни́хъ на́вєтъ потре́ба стри́мати сєбє ѿ знакꙋ́ гнѣ́ва и ла́ѧнѧ подрꙋ́чныхъ своихъ [14] //

з҃. Приста́ло, абы́сь са́мъ ѡ сєбѣ́ рѣ́дкѡ що мо́вивъ, и ѡ то́мъ, з҆ чогѡ́ бы похва́ла тєбѣ́ могла бы́ти. А єсли про́шеный бꙋ́дєшъ, абы́сь що ѡ сєбѣ́ сказа́въ, оучи́нишъ то́є въ кил҆кꙋ́ слова́хъ, поко́рнє и скро́мнє, нє понижа́ючи и́нших, и сєбє над҆ и́нихъ нє вивышша́ючи.

и҃. Велми нєприста́ло, мо́вити ѡ рѣ́чахъ нєстосꙋ́ющихъ сѧ до ча́сꙋ и осо́бъ: ꙗ́къ то ѡ рѣ́чахъ смꙋ́тныхъ под҆ ча́съ ѡхо́ты: ѡ по́длыхъ и плохи́хъ въ компа́нѣи осо́бь розꙋ́мныхъ и оучо́ныхъ: ѡ сꙋбте́л҆ныхъ и высо́кихъ ме́ждꙋ про́стими и неꙋ́ками.

ѳ҃. Хотѧчи мо́вити ѡ интє- [14 зв.] // ре́сахъ ꙗки́хъ, нє заживай до́вгой розмо́вы, и тогдѣ́ зачни мо́вити, коли ви́дишъ спосо́бность: вистєрѣга́йсѧ єдно повтора́ти.

і҃. Nємо́въ ѡ рѣ́чахъ твои́хъ прива́тныхъ, и домо́выхъ, хиба́бы з҆ прїѧ́тєлємъ щи́рымъ, а́лбо просѧчи ѡ порѧ́дꙋ (!)

аі҃. Въ ко́ждомъ диска́рсѣ, чи то ѡ интєре́сахъ, чи ѡ и́ншихъ рѣ́чахъ, вистєрѣга́йсѧ розширати мо́вы над҆ потре́бꙋ, ѡсобли́вє єсли мате́рїа мо́вы нє є́сть зна́чнаѧ, а́л҆бо домышлѧ́єшсѧ, жє нє ба́рзо подоба́єтсѧ дрꙋги́мъ.

ві҃. Мовѧчи ѡ ꙗко́й рѣ́чи, нє домага́йсѧ, абы присвѣдча́ли тобѣ́, мовѧчи: а́лбожъ ѧ [15] // нє пра́вдꙋ мо́влю: и нєва́жсѧ торка́ти ло́ктємъ того, котро́го ѡ що пита́ти хоче́шъ.

гі҃. Nє выѧвлѧ́й тогѡ, ѿ когѡ чꙋ́вєсь то, що ка́жєшъ, хиба́бысь бꙋвъ пе́вный, же то́й, хто тобѣ́ сказа́въ, нє бꙋ́дєтъ ѡ то жалкова́ти.

ді҃. Nа́вєтъ з҆ рѣ́вными сєбѣ́ мо́въ скро́мнє, и до мате́рїи, ѡ котро́й мо́вится: нє говори збитъ мно́гѡ, нєбꙋ́дь подо́бєнъ ти́мъ, котры́мъ ѧзыкъ ꙗ́къ наколовро́тѣ.

єі҃. Nє пєрєрива́й мо́вы ты́мъ, котрїи зачали говори́ти: а́лє слꙋ́хай, и нєзабавлѧ́йсѧ чи́мъ и́ншимъ, хиба́бы тогѡ тре́ба была, и то проси́ти ѡ позволе́нїє компа- [15 зв.] // нѣи, єсли́сь нєста́ршїй над҆ не́ю.

ѕі҃. Ме́жи килко́ма бꙋ́дꙋчи, нєвирива́йсѧ пе́ршїй з҆ свои́мъ зда́нїємъ въ то́й мате́рїи, котра́ѧ до розмо́вы пода́на є́сть, хиба а́жъ попро́сѧтъ ѡ то́є, єсли над҆ и́ншихъ нє ста́ршимъ єси, а́л҆бо потре́бы нєви́дишъ: а коли дає́шъ своє зда́нїє нє замовля́й з҆ дале́ка, а́лє про́сто мо́въ до пꙋ́нктꙋ пита́нѧ.

зі҃. Nє сопротивлѧ́йсѧ зда́ню дрꙋги́хъ, а́нѣ оупира́йсѧ пра (!) свое́мъ: и в҆ ти́хъ рѣ́чахъ, въ кото́рыхъ во́л҆но ро́жнє розꙋмѣ́ти, нє га́нь ти́хъ, котрїи проти́внє тобѣ́ розꙋмѣ́ють.

иі҃. Nємо́въ нѣчо́гѡ тако́гѡ, [16] // ѡ чо́мъ бы́сь пе́ршє нє помы́сливъ: нє ѿповѣда́й дрꙋго́мꙋ пе́ршє, нѣ́жъ скончи́тъ мо́вꙋ: Nє поддава́й сло́въ томꙋ, котры́й тѧжкꙋ́ю ма́єтъ мо́вꙋ, хиба́бы тогѡ са́мъ о́нъ хотѣ́лъ, а́л҆бо з҆ ни́мъ са́мъ-на-са́мъ гово́ришъ, и то єсли з҆ ни́мъ ма́єшъ поꙋфа́лость.

ѳі҃. Прїйшо́вши до компа́нѣи, нє пита́й ѡ чо́мъ розмовлѧ́ли, єсли над҆ ни́ми вла́сти нєма́єшъ: и єсли пєрєрва́ли ди́скꙋрсъ з҆ твое́й причи́ны, проси полѣти́чнє, абы кончи́ли: тогдѣ́ то́й, кото́рый поча́въ мо́вити, пови́нєнъ повтори́ти коро́ткѡ то, що оуже мо́вивъ, єсли осо́ба що пришла, го́дна пошанова́нѧ особли́вшагѡ [16 зв.] //

к҃. Nє довѣдꙋйсѧ ѡ чꙋжи́хъ спра́вахъ, котрїи до тєбє нєналє́жатъ, а́нѣ росповѣда́й лєгкомы́слнє тогѡ, що мє́жи людми чꙋвєсь.

ка҃. Nє мо́въ ѡ рѣчахъ при́шлихъ, а́л'бо нєпє́вныхъ, а́нѣ ѡ ти́хъ, котрїи в' сєкрє́тѣ мѣти приналє́житъ.

кв҃. Nє пока́зꙋй по сєбѣ, жє нєми́лїи сꙋть тєбѣ нєдоскона́лости дрꙋгихъ: а́нѣ оуважа́й, а́нѣ мо́въ ѡ то́мъ бєз' потрѣбы нѣґды: и нє оука́зꙋй жартꙋючи, а́нѣ на о́чи нє викида́й.

кг҃. Ми́лє прїйма́й, и дѧкꙋй, єсли кто въ чо́мъ пєрєстєрѣга́єтъ: и хоча́й проти́въ пова́ги твоє́й дрꙋгїй [17] // согрѣши́тъ, покрива́й то рострóпнє.

кд҃. Nє ѡдважа́йсѧ ла́ѧти, а́л'бо напомина́ти тихъ, котрїи до тєбє нєналє́жатъ: хиба́бы тѧ до тогѡ примꙋша́ла Хрстїа́нскаѧ ми́лость, и то оучи́нишъ дискрє́тнє.

кє҃. Nє ѡславлѧ́й тогѡ, котры́й чини́въ, що мо́глъ въ спра́вѣ сєбѣ порꙋчє́нной, хотѧ́йємꙋ нєꙋдало́сѧ, ꙗ́къ жєла́въ.

кѕ҃. Nє напомина́й нѣґди нѣкóго з' гнѣвомъ, а́лбо ѕєѕло́сти, а́лє з' помѣркова́нїємъ, скро́мнє, и дискрє́тнє.

кз҃. Въ компа́нѣи бꙋдꙋчи, [17 зв.] // нє говори ни з' ки́мъ сєкрє́тнє: а єсли трє́ба тогѡ бꙋ́дєтъ, ѿстꙋпи ма́лѡ на сто́ронꙋ, взѧ́вши на то́є позволє́нїє.

## Оувѣщанїѧ о́бщаѧ.

а҃. Nє хвали сєбє, а́нѣ оуничижа́й, а́нѣ срамоти, нижє дѣло своє, а́лбо и́мнѧ, а́лбо ро́дъ возвыша́й: бо та́къ чи́нѧтъ ти́лко тїи, котрїи нє да́внѡ просла́вилисѧ.

в҃. Ко́ждого шанꙋй: нѣкого нєпонижа́й: сєбє смира́й прєд' ко́ждимъ: за то́є Бгъ, и лю́дє лю́блѧтъ.

г҃. Въ припа́дкахъ, долєгли́выхъ, в' на́пастєхъ, в' ско́рбєхъ, в' нꙋждахъ єсли хо́щєшъ бꙋти тєрпєли́вымъ, и нє вєл- [18] // ми смꙋща́тисѧ, памѧта́й жє то быва́єтъ з' во́лѣ Бжой бєз' котро́й и вла́съ з' главы нєспада́є.

д҃. Nєсмѣйсѧ вєлми: абы́сь нєпоказа́всѧ лєгкомы́слнымъ, нє оудивлѧ́йсѧ, ви́дѧчи що но́во, а́нѣ приглѧда́йсѧ: бо то зна́къ є́сть, жєсь нѣґди нѣчо́гѡ нєви́дѣвъ.

є҃. Nє доноси, що́сь чꙋвъ ѡ ко́мъ, ѕло́гѡ: и нє люби тогѡ, хто тєбѣ доно́ситъ сло́во ѕло́є. тако́мꙋ приналє́житъ ѿповѣсти въ то́й спо́собъ: ко́ждый ѡ дрꙋги́хъ та́къ сꙋдитъ, ꙗ́къ сѧ ємꙋ здає, а нє та́къ, ꙗ́къ є́сть в' само́й рѣчи.

KONЄЦЪ. // 18 зв.

*Почаїв, 1770 [р.]*

**Dmytro HRYNCHYSHYN**

### „POLITYKA SVITSKAYA" AS A UNIQUE POCHAIV MONUMENT OF THE LATE 18th CENTURY

The author analyses „Polityka Svitskaya" („Every-Day Life Directory") as a monument of the 18th century Ukrainian writings. It is emphasized that the work was a sample of the scholarly and popular genre in literature and a *bon ton* guide. It was also functioning as a reader. However, the author's attention is focused on the linguistic specificity of the work. The Supplement contains the text of the monument.

*Ганна ВОЙТІВ*

# НАЗВИ ГОЛОВНИХ УБОРІВ У ПАМ'ЯТКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (ІСТОРІЯ, СЕМАНТИКА, ФУНКЦІОНУВАННЯ)

Предметно-тематичне об'єднання номенів „назви одягу" утворює складну систему семантично і структурно різнотипних елементів, одним з яких є лексико-семантична група (далі — ЛСГ) „назви головних уборів".

Головні убори — це специфічний компонент одягу, який у костюмному комплексі служить композиційним завершенням, тому формування вбрання для голови співвідноситься з формуванням усього комплексу одежі як частина і ціле.

Крім того, що головний убір споконвіку виконував основну функцію — захищав голову людини, він ще служив знаком та оберегом, а також виразником естетичних уподобань. Головні убори розрізняються за формою, матеріалом, способом виготовлення, сезонністю, функціональним призначенням. Усі ці позамовні фактори, як і в інших випадках з конкретно-предметними іменниками, тісно пов'язані з формуванням досліджуваної лексичної мікросистеми, семантикою її компонентів, переміщеннями у межах самої групи та фактами зовнішньої транспозиції.

Окремі номени цієї групи засвідчені вже в оригінальних пам'ятках української мови києворуської доби: *клобукъ* < *klobukъ* (вважається запозиченням із тюркських діалектів — Machek, 258) „шапка, чоловічий і жіночий головний убір" (пор. *клобук* „головний убір ченців"), *повои* < *povojь* „жіноча хустка зі шматка тканини, що обвивалася навколо голови" (корінь *ви-ти*): **и сънꙗ бьрнъ клобукъ с кнꙗзꙗ; кнѧгини... все да и до повоꙗ** (ІУМЛФ, 142). Значно численніше ця лексика представлена у писемних пам'ятках пізнішого періоду.

Переважно назви головних уборів систематизуються за ознакою належности до тієї чи іншої статі, однак частина лексем відповідно до контексту вживається на позначення і чоловічих, і жіночих головних уборів.

З-поміж усіх назв цієї групи найуніверсальнішим засобом номінації головних уборів є слово *шапка*. Воно (особливо, коли йдеться про чоловічі головні убори), якоюсь мірою, виконувало функцію родової назви[1]: **а за ша$^{п}$кою де$^{н}$ было деса$^{т}$ гроше$^{н}$ лито$^{в}$ских** (Володимир, 1567, ЦДІАК, 28, 1, 2, 25); **коли кому царъ што даеть черезъ листъ свои,... предъ листомъ его уставаютъ, шапки снемши слухаютъ** (Супрасльський монастир, 1580, Пис. пр. лют., 59).

---

[1] Складне найменування головний убір — це сучасне утворення (СУМ, X, 35).

Лексема *шапка* (пор. укр. шапка, бр. шапка, р. шапка, п. czapka, ч. čapka, слц. čapica, болг. шапка, схв. шапка) запозичена слов'янськими мовами через свн. schapel від сфр. chapel, з латинської (лат. cappa — Фасм., IV, 406).

В українських пам'ятках слово *шапка* засвідчене у першому десятилітті XV ст.: **а ꙋ сиратьскомъ отъ крамныхъ рѣчеи отъ шапокъ, отъ ногавици, ... по три гроши** (Сучава, 1408, ССМ, II, 554). Однак воно, напевне, було широко вживане у попередній період, на що вказує фіксація з другої половини XV ст. стійкого словосполучення *шапку ставити,* тобто „класти заставу“, яке на той час стало вже своєрідним юридичним терміном: **И пани Василевая шапъкꙋ ставила до людеи добрыхъ** (Лукониця, 1478, AS, III, 17). Ідеться про судову запоруку у вигляді грошової застави, покладеної у шапку, яка зберігалась у сторонніх людей за рішенням суду, після чого застава того, хто програв, переходила в казну, суддям або тим, хто виграв справу (ССМ, II, 554).

Слово *шапка,* якщо воно не виконувало узагальнювальної функції номінації головних уборів, спеціалізувалося як назва чоловічого (рідше жіночого) головного убору. Диференціація видів шапок здійснювалася за допомогою складних найменувань, де прикметники-конкретизатори чи цілі словосполучення вказують на матеріал: **шапка собо^л^яя** (Кременець, 1571, ЛНБ, 103, 1921, 6 зв.); **шапо^к^ две — ѡдна кꙋняя, дрꙋгая ма^р^мꙋ^р^ковая** (Житомир, 1650, ДМВН, 194); **шапка оксами^т^ная, чо^р^ная кꙋнами по^д^шитая, из боб-ро^м^** (Житомир, 1584, АЖМУ, 105); шапка лисяя (1723, КТ); функціональне призначення: **шапка невестяя** (1593, КТ); **шапка женская окъсамитная** (Володимир, 1602, Арх. ЮЗР, 8/III, 493); **шапо^к^... белоголо^в^ских две** (Вінниця, 1610, ЛНБ, 5, 11 4052, 148 зв.); **шапки еп^с^пе** (Львів, поч. XVII ст., Крон., 40 зв.); фасон: **шапка... столбоватая** (Володимир, 1568, Арх. ЮЗР, 8/III, 164); шапка... армянская зъ рожками баранкова (1724, КТ); **Шапка макгерка** (Володимир, 1590, ЖКК, 1, 312).

Лексема *шапка* документується як стрижневе слово не тільки у вільних, а й у стійких словосполученнях. Крім уже згадуваного юридичного терміна *шапку ставити,* пам'ятки зберегли описову метрологічну назву ***на стреленье кꙋ ша^п^це*** (1546, ОГ, 25 зв.), яка, можливо, вживалася для найменування невеликої відстані. Активність слова у мовленні виявляється і в його значній сполучуваності, і в словотворчих можливостях. Воно стало базою для виникнення дериватів *шапочка* (Рим, 1595, Арх. ЮЗР, 1/I, 484); *шапков'язъ* (1638, КТ), *шапникъ* (1612, КТ), *шаповалъ* (XVIII, КТ), *шапошницкий* (1724, КТ), *шапчина* (XVIII, КТ), *шапошництво* (1727, КТ). На основі метафоричного переносу за функцією слово *шапка* набуло другого значення „покришка“: **баня горелчаная зъ рꙋрами и зъ шапкою** (Володимир, 1585, Арх. ЮЗР, 6/I, 152); шапокъ глиняныхъ на казани — 10 (1755, КТ), що поклало початок його переходу в інші лексичні парадигми. Оказіонально лексема набуває значення „міра“: **Пороху пꙋшечного съ шапкꙋ** (1552, ОВол. З., 193 зв.). На дальших етапах української мови лексема *шапка* еволюціонує в напрямку розширення семантичного обсягу. Крім основного значення „головний убір (переважно без полів, м'який, теплий)“ (СУМ, XI, 408), вона набуває значень „предмет куполоподібної форми, покриття чогось, що має таку або подібну форму“, „верхня частина гриба“, „суцвіття соняшника“, розм. „сніп, що покриває зверху копу, стіжок і т. ін.“, спец. „заголовок великим шрифтом, тематично спільний

для кількох статей у газеті, журналі тощо", розм. „міра, кількість чого-небудь, що може вміститися в такому головному уборі" (СУМ, XI, 408).

Сфера вживання слова *шапка* у первинному, основному значенні на сьогодні дуже широка. Воно як назва головного убору спеціального призначення, певної форми чи виготовленого з певного матеріалу вживається поряд з іменниками-прикладками *вушанка, кабардинка, маґерка, папаха, рогатка* т. ін. (СУМ, XI, 407). З похідних від слова *шапка* утворень збереглися у літературній мові *шапочка, шапчина, шаповал* (СУМ, XI, 409) і виникли нові: *шапкар, шапкобрання, шапковий, шапкування, шапкувати, шапкуватий, шапкуватися, шаповальня, шаповальський* (СУМ, XI, 408—409).

**Назви чоловічих головних уборів**

У межах підгрупи „чоловічі головні убори" нам удалося виявити, крім лексеми *шапка*, такі найменування: *беретъ/биритъ, бриль/брыль, гелмъ, капелюхъ/капелюшъ, каптуръ, киверъ, клобукъ, ковпакъ/колпакъ, кучма, маґерка, повстянка, прилбиця, шлемъ, шлыкъ, шоломъ.*

Значення „хутряний головний убір" у тій чи іншій мірі представлене лексемами *кучма, колпакъ, шлыкъ.*

Відоме більшості слов'янських мов слово *кучма* (пор. укр. кучма, р. кучма, бр. кучма, п. kuczma, слц. kučma, болг. кучма, схв. kučma, слн. kučma) походить від псл. *kučma, пов'язаного з *kukšma, а також псл. *кука — спорідненого з лтс. каука „чуб, пасмо волосся", разом з яким зводиться до іє. keu-k-/kou-k- „кривити, згинати, скручувати" (ЕСУМ, 3, 168).

Початок XVI ст.— період появи слова *кучма* із значенням „шапка з хутряним верхом" у староросійській, старобілоруській та старопольській мовах (Срезн., 1, 1384; ГСБМ, XVI, 259; SPl, 11, 534). В українській мові слово вперше зафіксоване у XVI ст., однак у персоніфікованому значенні, що вказує на значно раніше поширення лексеми: **или не вѣдаеш як многопредстоящим гологлавым, трепѣрным и многопѣрным макгероносцем шлыком ковпаком кучмам... ѡ црствіи бжом... помечтати // не может** (п. 1596, Виш. Кн., 238 зв.—239). Валентність конкретизує значення лексеми *кучма* у напрямку „назва баранячої шапки": <кучма> зъ чорнихъ смушковъ (XVIII, КТ); <кучма> зъ чорного баранка (XVIII, КТ). Слово однозначне і малопродуктивне у дериваційному плані; виявлено лише згрубіле утворення *кучмиско*, але контекст не дає змоги визначити: ідеться тут про головний убір чи високу копицю волосся на голові: **а на головѣ альбо кучмиско якое альбо баранюю шапку... носити** (1657, КТ). У системі української мови слово збереглося на її літературному рівні у значенні „висока баранячa шапка" (СУМ, IV, 424). Крім того, існує значення „висока копиця (про волосся)", „скуйовджене волосся" (СУМ, IV, 424). На стабільне місце слова у системі української мови вказують також стійке словосполучення *дати кучму* „дати прочухана" і деривати *кучматий* — те саме, що „кошлатий" та *кучматити* „кошлатити" (там само).

Діалектологічні дослідження з різних територій виявляють характерне для літературної мови семантичне навантаження слова *кучма:* „шапка на хутрі" (Б.-Н., 202), „рід баранячої круглої шапки" (Писк., 120), бойк. „баранячa зимова шапка" (Онишк., 1, 401), полт. „невисока кругла овеча шапка з широкою тулією у формі гречаника" (Вас., 157), гуц. „велика зи-

мова шапка округлої форми з довгою вовною і низькою тулією", „довге розпатлане волосся" (Карт. СГГ), п. „волохата висока шапка з овечого хутра", „шапка з чорного чи сірого смушку, підшита шкірою" (Грим., 81).

Найменування *ковпакъ/колпакъ*, на думку більшости етимологів, запозичене слов'янами з тюркських мов (пор. тур. kołpak, крим.-тат., тат., каз. калпак, укр. ковпак, бр. каўпак, р. колпак, п. kołpak, ч. kałpak, слц. заст. kalpak, нл. kałpak, болг. калпак, схв. калпак, слн. kálpak (ЕСУМ, 2, 486; Фасм., II, 252; Sławski, 2, 373; Бр., 248). Час появи слова *колпакъ* в українських писемних джерелах — середина XVI ст.: **люди... отняли... коня, седло... колпакъ лисий** (1558, КТ), однак реальне вживання його у мовленні датується, напевне, значно ранішим періодом, на що вказує хоч би те, що, запозичене через українську мову (Minikowska, 76), воно у XVI ст. вже засвідчене польськими документами (SPl, 10, 941). У російських пам'ятках слово *колпакъ* спочатку спорадично, як назву головного убору іноземців, виявлено у XV ст., надалі воно широко вживається як назва гостроверхої шапки із закотом (СРЯ, 7, 253), а в білоруській мові — у першій половині XVI ст. (Бул., 2, 57).

Не маючи змоги через специфіку контексту беззастережно визначити фасон чи форму головного убору, іменованого словом *колпакъ*, можемо однак, вказати на таку важливу марківну ознаку, як матеріал: **колпакъ зеленый ѹтерфиновый лисами подшитый** (Київ, 1590, РДІА, СПб., 823, 1, 133, 75 зв.); **Колпакъ фаленъдишовый** (Володимир, 1627, ТУ, 279); **Колпакъ бобромъ подшитыи** (1617, Арх. ЮЗР, 6/I, 386). В аналогічних контекстах засвідчено й демінутив *колъпачокъ*: **побралъ... колъпачокъ акъсамиту не стрыжоного, соболцемъ подшытыи** (Луцьк, 1632, Арх. ЮЗР, 1/VI, 653). В окремих випадках у слові реалізуються семи, які причиняють появу конкретизованого значення „вершок шапки": **на том же возе знашли речеи крамных немало то естъ: шапок чорныхъ и черленыхъ с колпаками шест коп** (Луцьк, 1565, ТУ, 112). Надалі розвиток семантичної структури слова *колпакъ/ковпакъ* відбувався у двох напрямках. З одного боку — це перерозподіл значення слова в межах однієї семантичної мікрогрупи (у сучасній українській літературній мові йдеться вже про назву не хутряного, а переважно спеціалізованого головного убору конусоподібної, овальної та ін. форми з будь-якого матеріалу, як, наприклад, *кухарський ковпакъ, блазенський ковпакъ* (СУМ, IV, 205), з другого — зміни на парадигматичному рівні: на основі метафоричного переносу, як і у випадку зі словом *шапка*, утворюється нове значення — „накривка, накриття круглої конусоподібної та іншої форми над чимось" (СУМ, IV, 305). Демінутив *ковпачок* унаслідок лексикалізації сьогодні набув ще й значення „їстівний гриб родини зморшкових" (там само).

Крім того, у діалектах засвідчено омоніми, що виникли внаслідок метафоризації основного значення слова: *ковпак (бот.)* „вид грибів"; „суцвіття, кошик рогозу" (ЕСУМ, 2, 486), „різновид рибальської снасті" (Карт. СГГ).

Слово *шлыкъ* належить до численного ряду слов'янських запозичень з тюркських мов. На думку М. Фасмера, а також укладачів ЕСУМ, воно є похідним від *башликъ* (пор. тюрк. baslik, тат. башлык, пов'язане з тюрк. bas „голова" (ЕСУМ, 1, 155; Фасм., I, 139; II, 455).

У писемних пам'ятках української мови слово починає документуватися з середини XVI ст.: **А кгды до ѡрды корованъ идеть тогды старосте**

**ѿтъ коровану... сагаⁿдакъ сєдло шликъ лисъи** (Черкаси, 1552, ОЧерк. З., 8 зв.). Джерела старобілоруської мови містять інформацію про слово *шлык* вже у 1404 р. (Бул., 1, 365), староросійські — з середини XIV ст. (Судаков, 115). Появу досліджуваного тюркізму у польській мові в XVI ст. Т. Мінковська пов'язує зі східнослов'янськими мовними впливами (Minikowska, 116). У кожній із згаданих мов спільне для слова *шлыкъ* значення „головний убір" модифікується. У старобілоруській мові це назва високої шапки (Бул., 1, 365), у староросійській — „високий ковпак з хутра або тканини, який носили поверх шапки" (Судаков, 115), у подальший період „жіноча шапочка, інколи стьобана" (Сав., 176), у старопольській „каптур, ковпак" (Minikowska, 116).

Семантична характеристика слова *шлыкъ* у пам'ятках української мови випливає з аналізу означень-кваліфікаторів, що вказували на матеріал: **шлыкъ баранін** (1573, КТ); **шлыкъ мармурковыи** (1596, КТ); **шлик соболии з червоним сукном** (1667, КТ); **шликъ куници аксамитнии** (1689, КТ).

Диференціації значення сприяє також опозиція *шлыкъ-шапка:* **взяли в дворъ... шлыки два лисиˣ шапъка новая куницами подшитая** (1572, КТ). Надалі простежується перехід слова *шликъ* у сферу пасивного розряду лексики, де воно поряд із похідним демінутивом *шличок* збереглося як найменування старовинного круглого або конічного головного убору, оздобленого хутром, або як назва конусоподібного верху шапки (переважно з тканини), що звисає вниз (СУМ, XI, 489).

Уявлення про номінативні можливості лексеми *шлик* у межах семантичної парадигми „головні убори" дещо розширюють діалектологічні дослідження: „конічна висока бараняча шапка" (Писк., 296); „висока конічна бараняча шапка" (Верхр. 1, 82); „кругла шапка із загнутою хутряною опушкою"; „башлик, шапка від непогоди, яку носили в старовину"; „китиця на шапці" (Ващ., 1, 104); „капюшон" (Кузема, 31); „чоловіча або жіноча зимова шапка з сукняним дном, обшита широким смушком" (Карт. СГГ); „хутряна вушанка з загостреним верхом" (Полянская, 63).

Сукняні та повстяні головні убори у пам'ятках української мови представлені назвами *маґерка* та *повстянка.* Поряд з найменуванням *шапка* джерела часто фіксують кваліфікатор *маґерка,* внаслідок чого виявляється релевантність опозиції рід — вид: **в тоᵀ часъ ѿᵀняли ѿᵀ мене... шапку макгерку** (Житомир, 1584, АЖМУ, 87). Засвідчено приклади, коли *маґерка* втрачає ознаки атрибутива: **Далемъ пану Єтефанови макгерку за злотыи** (1613, КТ); **ограбылъ и взялъ... макгерку за ползолотого** (1619, КТ). За твердженням дослідників, *маґерка* — запозичення зі старопольської мови (magierka — Linde, III, 22), яке походить від етнічної назви (п. madiar, madziar — „угорець, мадяр") і означає „угорська шапка" (ЕСУМ, 3, 352—353).

На прикладі адаптації слова *маґерка* на українському мовному ґрунті М. Горбачевський простежує типовість запозичення назви одягу разом з реалією: спочатку *маґерка* — це назва елеґантної оксамитної чи сукняної шапки з приколотим до неї пером (пор.: **а ты што розѹмѣєш ѡ собѣ выбриᵀвивъши потылицю, макгерку, верьˣ рога головного повѣсивши косиᶜку, или пѣрцє верьˣ макгерки оустромивъши** (1596, Виш. Кн., 233 зв.), а з другої половини XVII ст. з видозміною вигляду і функціонального призначення головного убору (його почали носити нижчі верстви населення) лексема набуває нового значення „буденна повстяна шапка" (Горб., 203). Подібне

семантичне навантаження слова *маґерка* у старопольській (Goł., 153), старобілоруській (Бул., 195) та староросійській (Судаков, 114) мовах. У тлумачному словнику сучасної української літературної мови слово *маґерка* у значенні „повстяна шапка" засвідчене з ремаркою „застаріле" і проілюстроване цитатою з твору І. Нечуя-Левицького про білоруський одяг (СУМ, IV, 589). На рівні говорів лексема засвідчена у словниках XIX ст. (*маґєрка, маґирка* — „повстяна шапка" (Гр., II, 395—396), „невеликий капелюх" (Писк., 130), і в сучасних діалектологічних працях: *магіерка, магірка, магерка* — „округлої форми чоловіча шапка з овечого хутра" (СПГ, 120); *маґєрка* — „чоловічий головний убір, капелюх з широкими загнутими вверх полями" (МСПГ, 5, 49), а також у переносному значенні „ковила та прикраса головного убору з неї" (там само, 48).

*Повстянка* — це власне українське найменування пізнішого періоду (вперше засвідчене у середині XVIII ст.), утворене за мотиваційною ознакою „матеріал". Воно задокументоване у двох значеннях: „шматок повсті": **И моя дȣша не повстянка** (XVIII, КТ) та „шапка, виготовлена з повсті": повстянка шапка (1757, КТ). До сьогодні в українській мові збереглося значення „шматок повсті" (СУМ, VI, 695).

До числа назв повстяних головних уборів належало і слово *капелюшъ / капелюхъ* (пор. стп. kapelusz, стбр. капелюшъ, бр. капялюшъ, ч. заст. kapeluš, слц. kapeluch), запозичене українською мовою з польської, яка у свою чергу перейняла його від слат. cappellus „вид головного убору", пов'язаного як зменшена форма з нар. лат. cappa „вид головного убору", „плащ з відлогою" (ЕСУМ, 2, 370). Перші фіксації слова припадають на другу половину XVI ст., переважно у формі *капелюшъ:* **капелюшъ... и иншихъ речеи немало побрали** (1598, КТ). У картотеці до Словника української мови XVI — першої половини XVII ст. фонетичний варіант *капелюхъ* знаходимо тільки у власній назві: **Яцько Капелюхъ** (1649, РЗВ, 398). Докладного опису головного убору, іменованого словом *капелюшъ / капелюхъ,* не засвідчено. Контекст частково вказує на сему „деталі фасону": **капелюшъ со двома биндами** (XVII, КТ); **шнȣров простых до капелюшов тузинов** ВІ (Берестя, 1583, Мит. кн., 29); **капелюшов простых китанкою подшитых** ВІ (там само, 50 зв.). Автори академічного видання „Історії української мови" трактують лексему *капелюхъ* як назву підбитої хутром шапки, посилаючись при цьому на контекст пам'ятки 1761 р.: „**шапка бархатна красна капелюхом шита зеленая под куницею**" (ІУМЛФ, 395). На нашу думку, дистрибуція у цьому конкретному випадку більше вказує на фасон головного убору, іменованого словом *шапка,* а не на втрату релевантности опозиції *шапка — капелюхъ.*

На сьогодні нормативними вважаються обидві форми і вживаються у значенні „жіночий або чоловічий головний убір із фетру, соломи тощо; бриль" (СУМ, IV, 92). Із позначками розмовне і рідко словник подає значення „тепла зимова шапка; вушанка" (там само), що якоюсь мірою може підтверджувати судження, вміщене в ІУМЛФ, про наявність такого значення вже у досліджуваний період. До того ж як розмовне засвідчене слово *капелюха* в аналогічному значенні (там само). З однокореневих лексем у сучасній українській мові вживаються демінутиви *капелюшик / капелюшок,* агентиви *капелюшник, капелюшниця,* ад'єктивні утворення *капелюшковий, капелюшний* (СУМ, IV, 92).

У говорах слово переважно зберігає значення, характерні для літературної мови. Однак у словнику Б. Грінченка перше значення слова *капелюх* „зимова тепла шапка", друге — „навушники такої шапки" і аж третє — „капелюх" (Гр., II, 217). Варіант *капелюш* у цьому словнику, по-перше, викладається як „капелюх", а по-друге, як назва білого та жовтого латаття (там само). Як ботанічні терміни слово *капелюх* та його дериват відомі у поліських говорах (пор. *капелюх* — „реп'ях", *капелюшник, капелюшнік* — „лопух" (СПГ, 90). У цікавому напрямку формувався внутрішній зміст похідних від слова *капелюх* утворень у буковинському говорі. Успадкувавши основну семантичну ознаку „покриття голови", вони трансформуються в назви з окремим лексичним значенням (пор. *капилюшиня, каплюшиня* „шлюбний вінець молодої, зроблений зі солом'яної кіски, густо покритий пришитим листям барвінку, оздоблений червоним шовком"; „солом'яна кіска, з якої шиють чоловічий капелюх") (МСБГ, 4, 18); *капілюшник, капилюшник* „військова каска"; „той, хто носить капелюх (жартівливо про дітей)" (там само, 19).

Своєрідним синонімом до лексеми *капелюхъ* можна вважати засвідчене з другої половини XVI ст. слово *бриль/брыль,* яке означало капелюх, виготовлений із соломи, і було запозичене східнослов'янськими мовами через польську (пор. укр. бриль, бр. брыль, р. брыль, стп. bryl) з іт. umbrello „парасоль, капелюх", що походить від лат. umbrella „парасоль, капелюх", пов'язаного з umbra (ЕСУМ, 1, 257).

Пам'ятки рідко фіксують лексему *бриль,* але вона, очевидно, належала до народнорозмовної лексики, про що свідчить вживання її в текстах, близьких до живого мовлення: **брылєвъ два чорныхъ** (Володимир, 1588, Арх. ЮЗР, 1/I, 240); **нєвидимни чєловѣкъ... вискочилъ, оставя в хатꙋ свою одєжꙋ, каоанъ бѣлий, бриль и сапоги** (1758, КТ) та у ролі антропоніма: **Лєско бри^л^** (1649, РЗВ, 302 зв.). У наступний період слово ввійшло до активного складу сучасної української літературної мови (пор. *бриль і* зменш. *брилик* „головний убір з широкими полями" (СУМ, I, 236) та діалектів: *бриль* „капелюх"; „солом'яний капелюх, зшитий з гладкої не зубчатої солом'яної тасьми" (Гр., I, 99); „круглий капелюх з великими крисами, з соломи, повсті і т. п." (Писк., 24); „капелюх" (Б.-Н., 62); *московський бриль* — „ківер, офіцерський, солдатський головний убір" (там само).

Крім загальновживаних назв головних уборів, характерних для всіх верств населення, пам'ятки засвідчують функціонування у мові номенів, що стосуються осіб певної національности чи окремих соціальних груп. Зокрема, в „Артикулах або законах Великого князівства Литовського" та в „Лексиконі латинському" Є. Славинецького задокументовано лексему *биритъ/биретъ:* **Алє ꙋбєр ихъ** [євреїв] **маєт быти значныи, шапки або бирєты жолтыє** (1566, ВЛС, 94 зв.); **пєтасус бирит, шапка ѡкрꙋгло широкая жидовская** (1642, ЛС, 313). Слово функціонує в багатьох слов'янських мовах (пор. укр. берет, беретка, бр. берэт, р. берет, п. beret, beretka, ч. beret, слц. baret, beretka, вл. baret, болг. bareta, bereta, м. baretka, beretka, схв. bere, bereta, bereta, beretka, baret(a). Етимологи вважають, що його запозичила українська мова з французької і, можливо, італійської через російську і західнослов'янські мови (ЕСУМ, 1, 174). Однак у лексикографічних працях зі староросійської мови назва *беретъ* відсутня. Натомість пам'ятки старопольської мови засвідчують кілька значень слова *biret* „головний убір чоловіків і жінок, переважно коштовний", „елемент одежі духовенства",

„ознака наукового ступеня", „елемент одежі євреїв" (SPl, 2, 137). У білоруській мові запозичене з польської слово *биретъ/беретъ* документується 1555 роком у значенні „жіночий та чоловічий головний убір вищих верств населення" (Марченко, 107; Рабаданова, 49). Українські джерела вказують на вужчу сферу вживання лексеми як назви конкретної реалії, характерної для одежі єврейського населення. Нетипове для традиційного головного убору українців, запозичене, можливо, разом із реалією, найменування *биретъ* не засвідчене у староукраїнських текстах розмовно-побутового стилю, а в інших вживається досить рідко. Однак у подальший період воно у фонетичному оформленні *берет*, поряд із дериватами *беретик, беретка,* широко вживається на позначення чоловічого або жіночого головного убору з м'якої тканини (або плетеного) без окола і козирка (СУМ, I, 161).

У словниковому складі переважної більшости слов'янських мов засвідчена лексема *киверъ* (пор. р. кивер „військовий головний убір із твердої шкіри", стр. киверь „головний убір, різновид шапки", „військовий головний убір", бр., стбр. ківер „військовий головний убір", п. kiwior „різновид шапки, ковпак", „турецький головний убір, тюрбан", стп. kiwior, kiwier „різновид високої і широкої шапки", стч. kyviř „вид капелюха", слц. geverec, geverek „вид капелюха", болг. кивер „ківер", схв. civerica „шапка"). Серед етимологів немає спільної думки про походження цього слова. Укладачі Етимологічного словника української мови вважають, що слово запозичене українською мовою через російську з прибалтійсько-фінських за посередництвом субстративної волзько-фінської мови (ЕСУМ, 2, 443). Доступний нам матеріал представляє слово у незначній кількості і не дає підстав, щоб погоджуватися з таким твердженням або заперечувати його. Перша фіксація слова у староросійській мові — 1378 р., у старопольській — 1419 р. У пам'ятках української мови лексема засвідчена вперше в кінці XVI ст. у Лексисі Зизанія, де разом з прикметником-конкретизатором *виссоновый* (виссонъ — дорога східна тканина, рід шовкового полотна) служить перекладом церковнослов'янського *кидаръ,* що означало головний убір, виготовлений з білого полотна у вигляді покривала, чалми, тюрбана, який носили єврейські старозавітні первосвященики: **кидаръ шидамый кивер виссоновый с тонецького полотна** (1596, ЛЗ, 53). У другому випадку йдеться, напевне, про різновид жіночого головного убору: **капелюшъ отцу Бачинскому, кивер панънє Анкгелинє, каптур на манастир** (1617, КТ). Як назва військового головного убору з твердої шкіри у європейських арміях XVIII—XIX ст. лексема *ківер* трапляється у тематично відповідних творах сучасних українських письменників (СУМ, IV, 158).

Крім того, що назви чоловічих головних уборів діляться за ознакою „матеріал", вони вирізняються і за функціональним призначенням відповідних речей. Наприклад, окрему групу становлять назви головних уборів духовенства.

Лексема *клобукъ* відома більшості слов'янських мов (пор. псл. *kolbukъ, цсл. клобоукъ, укр. клобук, р. клобук, бр. клобук, п. kłobuk, вл. kłobuk, ч. klobouk, нл. klobyk, kłobuk, полаб. klubek, слц. kłobuk), є запозиченням з тюркських мов (ЕСУМ, 2, 464; Фасм., II, 252; Machek, 358). У сусідніх з українською мовах у досліджуваний період слово було багатозначним (пор. стр. клобукъ „головний убір у вигляді ковпака", „головний убір давніх східних царів і жерців; тіара", „княжа шапка", „митра", „мо-

наший головний убір" — СРЯ, 7, 175—176; стп. kłobuk „капелюх", kłobuk żelazny „різновид шолома" — SS, 2, 295).

В українській мові слово відоме, як уже згадувалось, з києворуського періоду у значенні „чернечий головний убір", хоч іноді воно позначало поняття „княжа шапка", „митра" (Срезн., 1, 1223).

Джерела XIV—XVIII ст. переважно підтверджують наявність значення „головний убір ченця": **и повезли єго ѡболокши в чорныи ризы и клобꙋк зложили на него** (Острог, 1509—1633, Остр. л., 129); **и такъ прикрившися плащемъ покори клобꙋка не знаеть што диетъ** (1600, НБ, 476, II/1736, 45 зв.); **наконецъ и чернцы побѣсилися, покинувши клобукъ, жоны поимуютъ** (Вільна, 1608, Гарм., 212) (тут семантика слова ускладнюється семою „чернечий чин"). Значення „чернечий головний убір", як єдине, збереглося в українській мові по сьогодні (СУМ, IV, 187).

„Назва чернечого головного убору" — це найпоширеніше значення полісемічної лексеми *каптуръ*, очевидно, запозиченої з тюркських мов (ЕСУМ, 2, 377). Сема „головний убір" є основною для слова *каптуръ* у пам'ятках сусідніх з українською слов'янських мов, пор.: стбр. каптуръ, коптуръ „ковпак, капюшон, клобук" (Бул., 1, 139); стр. каптуръ/ капътуръ/ каптурь „тепла шапка з круглим верхом, хутряна або стьобана з пелериною; рід капюшона" (головний убір у деяких чернечих орденах); різновид попони; заслона (СРЯ, 7, 67); стп. kaptur „головний убір, який захищає від дощу і холоду, часто з пелериною" (SPl, 10, 104—105). В українській мові XIV—XVIII ст. словом *каптуръ у* першу чергу називають головний убір католицьких ченців: **каптур тот им страшило, а по нашомꙋ клобꙋкъ, которомꙋ хвост висит на заде** (п. 1596, Виш. Кн., 228 зв.); cuculis, каптуръ, клубукъ (1642, ЛС, 148). У цьому значенні лексема послужила І. Вишенському для утворення композити *каптуроносецъ* — „чернець одного з католицьких орденів": **если бы тые каптуроносци межи вами и были, уже бы есте давно погибли** (XVII, КТ).

У перекладному словнику слово *каптуръ* ужите на позначення бавовняного одягу з капюшоном у галлів: bardocullus каптуръ (1642, ЛС, 100). Мотиваційні ознаки „форма" та „функція" сприяли появі у слові значення „чохол": На услончикъ пошит каптуръ (1742, КТ). Лексикалізований демінутив *каптурокъ* поповнив семантичні ряди „футляр": каптурки пѣстолетныи чирвоныи гаптованіи (1720, КТ) і „торбинка, повстяний мішок": арканъ зъ мякой шерсти верблюжой и на ономъ ремѣнніе капшучки маленкіе и тое все въ каптурку повстяномъ (1728, КТ).

Еволюція слова проходила в напрямку розширення його семантичних можливостей. У XIX ст. дослідники вказують на появу значень „відлога" та „старовинний жіночий головний убір із круглим наголовком, затягнутим кольоровою тканиною" (Гр., II, 218). Поряд із „клобук" ці значення збереглися по сьогодні (СУМ, IV, 97). Більшу кількість понять реалізує лексема *каптур* (у її фонетичних, морфологічних та словотвірних варіантах) на рівні діалектного мовлення: *каптур, каптура, каптурка* „вовняна шапка" (Верхр. 3, 271); *каптур* „головне вбрання заміжніх жінок" (Ващ., 1, 42); *каптур, каптура* „старовинний головний убір заміжньої жінки, очіпок", „широкий залізний обідок на кінці маточини колеса воза" (СПГ, 91): *каптурка* „чоловічий головний убір, вовняний ковпак у вигляді усіченого конуса" (Гол. Од., 48); *каптурок ков.* (на підкові) „зачіп, шип" (Онишк., 1, 340).

У єдиному значенні „головний убір духовенства" писемні джерела документують живомовне утворення *подкапокъ,* пов'язане із запозиченим через польське посередництво з пізньолатинської мови *капа* (пор. нар. лат. cappa „вид чоловічого убору", „плащ із відлогою", п. kapa „покривало", „верхній літургійний одяг (королівський жіночий плащ") (ЕСУМ, 2, 368): клобуковъ, подкапковъ, пончохъ, рукавиць — ни щитается (Густин, 1638, АЮЗР, III, 21); тамо попи... носятъ нѣкіе чорніе суконніе подкапки, съ обвитымъ окрестъ поясцом бѣлымъ (XVII, КТ); У Александрійского Патріархи у подкапку наперед хрестъ золотомъ шитий (XVIII, КТ).

Згодом семантика слова розширилася. Воно активно вживалося ще у XIX ст., на що вказують словники Б. Грінченка: підкапок „чернеча камілавка", „очіпок" (Гр., III, 167) і Є. Желехівського та С. Недільського: підкапок „чепець, шлик, камілавка" (Жел., 2, 642). СУМ подає його вже з обмежувальною ремаркою „діалектне".

На позначення головного убору вищого православного духовенства з другої половини XVI ст. пам'ятки української мови засвідчують запозичене слов'янами з грецької мови слово *митра* (пор. гр. μιτρα > р. митра, бр. мітра, п. mitra, ч. mitra, слц. mitra, схв. митра, болг. митра, м. митра — ЕСУМ, 3, 467; Фасм., II, 629; Пр., 1, 539): И заразъ ихъ милость... князи бискупи и владыкове·убраные въ свое инъдулы (або и митри)... вошли до церъкви светого Миколи (Вільна, 1597, РИБ, XIX, 218); А у епископовъ... параминъ, полица, амофоръ, митра (Вільна, 1608, Гарм., 214). Одночасно словники досліджуваного періоду застосовують слово *митра* як синонім для окреслення поняття „царський вінець; корона": Оувясло: митра, корона стителская клеинотъ, ношенє (1627, ЛБ, 136); mitra, увясло, корона, митра (1642, ЛС, 270).

Окрему групу утворюють назви таких військових головних уборів, як *гелмъ, прилбиця, шишакъ, шлемъ, шоломъ.* Більшість із цих назв у Лексиконі Памви Беринди подано в одній словниковій статті як синоніми: шлємъ, шишак, прилбица, мисѵрка, гелмъ (1627, ЛБ, 158).

Церковнослов'янізм *шлемъ* і його власне український веріант *шоломъ* походять від успадкованого більшістю слов'янських мов праслов'янського запозичення із стнім. helmaz, ґот. hilms, двн., свн. helm, дсканд. hjalmr, які споріднені з дінд. sarman „захист, покриття" (Фасм., IV, 424, 452; ІУМЛФ, 27). Слово *шлемъ* засвідчене рідко, переважно у словниках: cudo, uis шлємъ кожаны(й) (1642, ЛС, 148); galea, шлемъ (там само, 205); Гамъ (!) або мисурка шлем (друга пол. XVII, Син. С., 106). Інколи воно вживається в текстах релігійного характеру: того имамы на всяком мѣстѣ брани телем и щитом, и шлемом (кін. XVI — поч. XVII, Кн. о лат., 106 зв.), при цьому в образному контексті як предмет захисту: Богъ ихъ подкрепляет, такъ иж в ныхъ знаидуются люде учоные, годные, терпливые... маючи шлем спасенія (Львів, 1605—1606, Перест., 56).

Найменування *шоломъ* (у повноголосній формі) трапляється переважно в текстах світського характеру з середини XVI ст.: шоломовъ 10 (Київ, 1554, КМПМ, І, дод., 13); а меновите... взели у васка ковалевича... шоломъ (Луцьк, 1591, ЛНБ, 5, II, 4048, 88—88 зв.); панъцеръ з шоломомъ (Київ, 1615, НБ, II, 23261, 1 зв.). У формі демінутива лексема документується як антропонім (Шоломецъ — 1649, РЗВ, 178) і, у відповідній словотвірній формі, як топонім (позов... о взяте маетности села шоломков с подданими (ЦДІАК, 11, 1, 5, 18 зв.—20 зв.). Лексеми *шоломъ (шлемъ)* моносемічні і не

відзначаються широкими словотвірними властивостями. Але якщо церковнослов'янізм *шлемъ* засвідчено у словнику сучасної української літературної мови зі значенням „шолом" як розмовний і рідковживаний (СУМ, XI, 489), то слово *шоломъ* набуло в системі української мови значного поширення завдяки тому, що воно, крім збереженого з давнього періоду значення „старовинний військовий металевий головний убір, що захищав від удару холодною зброєю" (СУМ, XI, 508), засвоїло значення „спеціальний головний убір, що застосовується у військовій справі, на виробництві, в спорті, побуті для захисту голови й шиї...", „герметично прикріплена верхня частина одягу, обладнана спеціальними приладами для подачі кисню, їжі тощо" (там само).

Лексикалізовані демінутиви від слова *шолом* подають словники говорів: *шеломок* — пол. „літня шапка з товстого домашнього сукна у вигляді стятого конуса" (Гр., IV, 491), *шаламок, шоломок* — наддністр. „верхня частина капелюха" (Верхр. 3, 303).

Досить поширене в досліджуваний період слово *прилбиця* (пор.: р. прилбица, стп. przyłbica, ч. prilbie) пов'язане з псл. *лъбъ „череп", „лоб", „голова" (ЕСУМ, 3, 275). В українській мові ця лексема появилася рано. І. Срезневський відзначає її вже у „Повісті временних літ" (Срезн., 2, 1427). Відсутність слова в українських джерелах XIV—XV ст. і поява його знову аж на початку XVI ст. (**на которомъ бо былъ панцеръ, прылбица, мечъ** — 1528, КТ; **Миколаи кухмистровичъ староста Виленскій (выслал почту своего) конеи 20 въ панцырахъ, прилбицахъ** — 1565, КТ) — це явище, пов'язане з характером пам'яток, а не з існуванням назви *прилбиця* в мові. Безпосередніх контекстуальних вказівок про реалію, її функцію, форму і матеріал у досліджуваних текстах небагато*. На матеріал, наприклад, вказує такий контекст: **Андреи владыку Премыслъского... ободралъ и слуги его розбивъ, тулы ихъ багровые подралъ такъже и прилбицы волчіе и борсуковыи** (XVII, КТ). По-різному виявляються семантичні зв'язки слова *прилбица* з іншими лексичними елементами парадигми „військові головні убори". Якщо із словом *шоломъ* воно творить синонімічну пару: **шоломы, албо прилбицы, якъ солнце въсходячее. світились** (1672, КТ), то з лексемою *шишакъ* диференціюється: **погоріли... шишаки, прилбицы** (Володимир, 1571, Арх. ЮЗР, 8/IV, 125); **В коморе... прилбицъ двенадцать, шишаковъ шестъ** (Деречин, 1582, Арх. ЮЗР, 6/I, 113). Моносемантичність і предметна залежність слова *прилбиця* сприяють витісненню його із системи української мови у пізніший історичний період. Якщо у лексикографічних працях XIX ст. воно ще засвідчене у значенні „частина шолома над лобом" (Писк., 212) і „шолом" (Жел., 2, 748), то на сьогодні слово не вживається ні в українській літературній мові, ні в її діалектах.

На означення різновиду високого шолома зі сталевою пластинкою для прикриття носа використовується моносемантичний іменник *шишакъ*, запозичений слов'янськими мовами з угорської (пор. укр. шишак, стр. шишакъ, р. шишак, стбр. шишакъ, ч. šišak, слц. šiššak, п. szyszak, уг. sisak — Фасм., IV, 445). Найвища частота вживання слова *шишакъ* в українських

---

* Перекладних пам'яток, у яких трапляється така інформація (прилбица **медяная** (серед. XVII ст., Хрон., 218—218 зв.); **жилѣзная прилбица на кшталтъ барана** (1657, КТ); **роскаленную прилбицу єму** [Христофору] **на голову взложили** (XVII, КТ), не беремо до уваги, оскільки найменування *прилбиця* тут не відтворює українських реалій.

пам'ятках припадає на XVI — першу половини XVII ст.: **за каждын панцыр зъ шишаком по чотыри копы грошєи** (Луцьк, 1566, Арх. ЮЗР, 8/VI, 184). У подальший період пам'ятки фіксують слово *шишакъ* спорадично. У сучасній українській літературній мові *шишак* як історизм — назва старовинного військового металевого шолома з вістрям, на кінці якого була невелика кулька,— вживається зі стилістичною метою (СУМ, XI, 466).

Германізм *гелмъ* (пор. нім. Helm, п. helm, ч. helm) у досліджуваних матеріалах вживається у його прямому значенні як назва головного убору: шлемъ: шишакъ, прилбица, мисѹрка, гєлмъ (1627, ЛБ, 128); і як назва зображеної у вигляді шолома частини герба: **двоѧкїи под гєлмомъ єднаким клєинωты. Знамєнитыи, яснє, выражаютъ цнωты** (Єв'є, 1616, На г. Вол., тит. зв.). Слово *гєлмъ* не має значної питомої ваги у семантичному ряду „назви військових головних уборів". У пізніший історичний період воно під впливом німецької мови локалізується лише у говорах південно-західного наріччя.

**Назви жіночих головних уборів**

У досліджуваний період було прийнято поєднувати одночасно кілька типів жіночих головних уборів, переважно очіпок і убір у вигляді різноманітної форми шматка тканини. Часто до того ж волосся намотували на луб'яне, солом'яне чи мотузяне кільце, покрите тканиною (Moszyński, 1, 396; Матейко, 128).

Поряд з усталенням у побуті цих трьох найпопулярніших видів жіночих головних уборів формуються і семантичні ряди, до складу яких входять лексеми, що вживаються на позначення цих реалій: *баволница // баволнянка, брамка, кибалка // кийбалка, кичка, корабликъ, намітка // перемѣтка // примѣтка, очѣпокъ, платъ, подвика, рантухъ, рубокъ // рубецъ, серпанокъ, тканка, фацелитъ // фацеликъ, хуста // хустка, чепецъ // чѣпокъ, шапка.*

Найдавнішим і найпоширенішим головним убором української жінки з прадавніх часів був платовий головний убір, тому в українській мові виникає складна система найменувань головних уборів такого плану, в середині якої можна помітити спільність контекстуальних, семантичних та словотвірних ознак. Однак одночасно у цій мікрогрупі відсутнє яскраво виражене слово-домінанта.

До числа найчастіше вживаних і в пам'ятках української мови XVI—XVIII ст., і в українській мові XIX—XX ст. найменувань цієї мікрогрупи належать деривати кореня мет-: *намѣтка* (спорадично *наметецъ)* та *перемѣтка.* Вони, за свідченням дослідників, вживалися на позначення платового головного убору заміжніх жінок, що являв собою біле довге полотнище, яке пов'язували різноманітними способами поверх очіпка та кибалки (Матейко, 126; Стельмащук, 74—75). Віддієслівний іменник *намѣтка* (пор. *наметати)* належить до власне українських утворень раннього періоду розвитку української мови і, можна допустити, що інші слов'янські мови запозичили його з української. Найкраще слово прижилося на білоруській території, де воно широко засвідчене в пам'ятках другої половини XVI ст. (Рабаданова, 51; Марченко, 109). Наявність слова *намѣтка* в говорах російської мови, що межують з українськими, засвідчує В. Даль (Даль, II, 439). Варіанти *namietka, namiota, namitka, namytka, namiotek,* як назви головного убору заміжніх селянок, входять до словникового складу польської мови (SW, 3, 102). В українській мові XIV—

XVIII ст. номен *намѣтка* був загальновживаним, що підтверджується ареалом поширення слова і характером пам'яток, які його фіксують. Переважно це документи ділового стилю з народнорозмовною мовною основою: **рантушковъ и наметок — ѡсмъ** (Житомир, 1584, АЖМУ, 80); **на... Луччисѣ... зняли намѣтку и монисто** (1651, КТ); Ласкавий пане вряд, сия намѣтка у мене у моровий час пропала (1715, КТ). З часу фіксації його в джерелах у другій половині XVI і до кінця XIX ст., поки поширеною була сама реалія, слово *намітка* не змінює свого значення і не виявляє тенденції до багатозначности, якщо не враховувати типового для досліджуваної мікросистеми метонімічного переходу „головний убір > назва тканини“ (Гр., II, 503). На сучасному етапі розвитку української мови, коли брак реалії сприяє частковій втраті у слові *намітка* предметної прикріпленості, крім основного значення „головний убір заміжньої жінки“, воно набуває значень „покривало, яке накладають поверх клобука православні монахи“, „покривало з тонкої матерії на голову й на обличчя“, перен. „те, що вкриває, застеляє що-небудь, пелена“ (СУМ, V, 128—129).

Досліджувані джерела засвідчують кілька випадків уживання словотвірного синоніма до слова *намѣтка — перемѣтка:* наприклад, двічі в одній і тій самій пам'ятці з Волині: **пограбили... ꙋ юнашковича з скринки готовых грошей копъ чотыри... переметокъ шест** (Луцьк, 1595, ЛНБ, 5, II, 4048, 90); **пограбили... ꙋ левка ерешевича переметокъ две** (Луцьк, 1595, ЛНБ, 5, II, 4048, 91), а також у документі з Полтавщини з середини XVII ст., де яскраво виявлене паралельне вживання обох синонімічних назв: **и ѡповѣдалъ Кононъ Живостувский с Максим Мироненко, же его жона познала перемѣтку на доцѣ... Литвиновой, Що тежъ Литвинъ зозналъ пред судом нашим, же, „я пане, суде, купилъ ѡнную намѣтку у Вакулихи Андрѣихи...“** (Лохвиця, 1657, ЛРК, 85).

Слово *перемітка* в подальшому розвитку української мови закріпилося переважно у говорах (СУМ, VI, 228). Насамперед це стосується діалектів західного реґіону: на Поліссі (Стельмащук, 55), на Буковині (Кожолянко, 51), на Гуцульщині (Карт. СГГ); тут зберігся звичай підв'язувати під підборіддям червону взористу хустку і, зав'язавши її на тім'ї, опускати кінці з тороками за головою — у *переміть* (Матейко, 196), на Бойківщині у спеціальному значенні „сувій полотна, який бере молода, йдучи на „вивід“ (Онишк., 2, 52).

Двічі у лемківській пам'ятці з Одрехови засвідчено утворене від кореня **мет-** слово *примѣтка:* **я стец... зезнавам иж ем взял сорочок є҃ женских шитых полотна валок в котрум і҃ сорочкы женскыѣ в другом валку д҃ примѣток в третом валку г҃ примѣткы** (Одрехова, 1575, ЦДІАЛ, 37, 16, 6). Хоч контекстуальне оточення і дозволяє думати, що йдеться тут про атрибут одежі, ми не можемо на його підставі беззастережно кваліфікувати слово *примітка* як назву головного убору типу намітки. На думку упорядників видання Актів села Одрехови, це слово вжите на означення великої хустки на плечі (АСО, 242). І. Верхратський при дослідженні лемківського діалекту слова *примѣтка* не згадує (Верхр. 2), однак воно подане у прикладі з Дрогобиччини в значенні „намітка“ в „Знадобах до словаря южно-руского“ (Верхр. 1, 55). П. Лизанець слово *примітка* у говорах Закарпаття зараховує до групи „назви верхнього одягу“ (Лизанець, 209).

Синонімом до похідних від кореня **мет-** було слово *серпанокъ:* **а то ден ест меновите скрынга... а в ней... хуст белых серпанков флямскихъ три** (1581, ЖКК,

2, 101); на тещѣ его... На голові чуйчиха серпанокъ познала (1709, КГ). Етимологи відзначають його персько-тюркське походження (пор. перс.-тур. sarpanak „жіночий головний убір", споріднене з перс. sar „голова" — Фасм., III, 610; Пр., 2, 281). Слово *серпанокъ,* як назву жіночого головного убору, з XV ст. засвідчують польські (пор. стп. serpanek — SPl, 8, 155) та білоруські (пор. стбр. серпанок — Рабаданова, 51) джерела.

Пам'ятки фіксують лексико-семантичне протиставлення номенів *намѣтка і серпанокъ,* однак не дають підстав для визначення їхніх релевантних ознак: **намѣтокъ десят а серпанковъ пят** (1696, КТ). На відмінність (вона полягала в матеріалі) вказують етнографи: намітку виготовляли з білого довгого шматка звичайного полотна, натомість серпанок — з тонкого полотна (Стельмащук, 74).

Як запозичення, лексема *серпанокъ* не мала внутрішньої форми, тому вона легше, ніж її питомі українські синоніми, збагачує свою семантичну структуру. Наприклад, в окремих контекстах слово означає назву головного убору нареченої: знималъ родитель серпанокъ зъ молодои (XVIII, КТ). Якщо у XVI ст. ще можна вважати, що прикметник *серпанковий* стосується пряжі, з якої ткали серпанки (**один клубочок суконныи пряжи тонкое серпанковее** (Луцьк, 1571, Арх. ЮЗР, 8/VI, 350—351), то пізніше прикметник опосередковано вказує на появу у слові значення „тканина, з якої виготовляли окресленого типу головні убори": хусток серпанковыхъ заполочнихъ тридцеть (XVIII, КТ). А лексикографи XIX ст. уже вважають значення „покривало на голову заміжньої жінки" (Гр., IV, 110) другим після основного — „легка прозора тканина" (Гр., IV, 110; Б.-Н., 325; Писк., 235). Ця тенденція ще яскравіше виявляється на сьогоднішньому етапі розвитку української мови, коли слово повсюдно відоме як назва легкої прозорої тканини, а значення „головний убір заміжньої жінки з прозорої легкої тканини, що має вигляд шарфа", вважається застарілим (СУМ, IX, 140). Така переінтеґрація успадкованих значень спричиняє виникнення нового значення „вуаль" та метафоричних переносів „легка, схожа на дим поволока, що обмежує видимість, скрадає обриси когонебудь; пелена", „те, що заважає бачити, сприймати щось чітко, окреслено, виразно", „ледве помітний прояв якого-небудь настрою, стану і т. ін., який заступає або супроводжує щось інше" (СУМ, IX, 140).

До словотвірного гнізда спільнослов'янського кореня ***руб** належить дедемінутив *рубокъ,* відомий також у польських та білоруських джерелах (пор. п. rąbek „тонка біла тканина, яку носили заміжні жінки поверх чепця або навпаки; сорочка чи сукня з білого полотна, а також тонке полотно, використовуване на сукні та хустки" — SS, 7, 443), бр. *рубокъ* „тонка хустка, покривало" (Рабаданова, 50).

Подібно до інших слів групи „жіночий головний убір" *рубокъ* репрезентує поняття „жіночий головний убір з тонкого полотна": **мое белое кушули и кошуⁿки раⁿтушки, рубки... его мⁿ тыᵐ маеᵀ роздаᵀи которые у форобе... моеⁿ около мене... служили** (Осмиловичі, 1576, ЖКК, 1, 77—78); **Украдено три сорочки женские добрые, рубокъ и кужелная наметка** (1698, КТ); „легка тканина, з якої виготовляли рубки та хустки": **Вас... позиваютъ абысте... пинязи готовые, рубъки и полотна побраные поворочали** (Володимир, 1650, Арх. ЮЗР, 3/IV, 466); рубку шматовъ три (XVIII, КТ); „назва церковного атрибута": **под образи четыри рубков над образы два** (Пересопниця, 1600, Арх. ЮЗР, 1/VI, 296). У пізніший історичний період на всій території

основним стає значення „сорт полотна" (Гр., IV, 84; Жел., 2, 841; Онишк., 2, 196; СУМ, VIII, 894), а другим — „хустка з батисту або перкалю" (Гр., IV, 84; СУМ, VIII, 894).

Як словотвірний синонім до слова *рубокъ* у поодиноких випадках засвідчена лексема *рубецъ*, [пограбили] хꙋст бєлих кошꙋл женских и мужских наметокъ, рꙋбцов ѡбрусов товалеи хꙋстокъ немало (Житомир, 1605, ЦДІАК, 11, 1, 4, 25). Незважаючи на його принагідне вживання у писемних джерелах, номен *рубецъ* на подальших етапах розвитку української мови зберіг значення, у тій чи іншій мірі споріднені з семантикою досліджуваної тематичної групи: „лляний плат, що його носять на плечах" (Тарнович, 101); „кусок полотна" (Онишк., 2, 196); у формі *рубці* „дитячі пеленки" (Писк., 230).

Значне місце в досліджуваній мікрогрупі посідає запозичення *хуста* (пор. рум. fustă, алб. fuste, болг. фуста „спідниця", в основі яких лежить іт. fustagno, лат. fustanum „вид бавовняної тканини" (Фасм., IV, 286) та утворений від нього дедемінутив *хустка* (в окремих випадках — *фустка)*. Лексикологи та етимологи російської та білоруської мов (Фасм., IV, 286; Бул., 1, 346) вважають, що слово *хуста* потрапило в ці мови через польську. Однак, зважаючи на пізнішу, ніж в староукраїнській, фіксацію слова у старопольській мові (1471 — SS, 1, 260) та безпосередні контакти між українською та молдавською мовами у XIV—XV ст., можна допустити його проникнення у східнослов'янські мови через українську.

Українські лексикографи відзначають першу фіксацію слова *хуста* у пам'ятці релігійного змісту з характерним значенням „нерукотворний образ" у словосполученні kriwawaja chusta (Луцьк, 1388, ZPL, 103—104). Тексти пам'яток лише в окремих випадках дозволяють беззастережно ідентифікувати слово *хуста* у вузькому значенні „головний убір": взєлисмо за хꙋсти нєбожцѣ пѣтровои за ѡанꙋ грош ꙁ҃ за другую грош в҃ (Львів, 1645, РДВ, 29); жени... греческіе ходятъ въ одежахъ долгихъ и въ фартухахъ, покриваютъ же своя глави бѣлими хустами (1723, КТ).

Одночасно засвідчене і ширше значення „прямокутний шматок тканини, який використовують для обв'язування, обтирання і т. ін.": смочивши хусту, на очи прикладаєм (XVII, КТ); Стал оумивати ноги слугам своимъ и хустою оутирати (XVIII, КТ).

Щодо частоти вживання слова *хуста*, то переважає збірне, виражене у формі pluralia tantum значення „одяг": пани братовая... увєс збюр домовыи забрала, так иж нє было в чомъ и тєла нєбожъчиковского поховатъ, алє ажъ в позычоных хустах естъ поховании (Луцьк, 1631, Арх. ЮЗР, 8/III, 585). Засобом реалізації видових понять у такому випадку традиційно стають прикметники-конкретизатори: хусты бєлоголовскиє и мꙋзскиє (Житомир, 1609, ЦДІАК, 11, 1, 4, 7). Однак іншою є мовна природа такого словосполучення іменник + прикметник, як *хусты белые*. Воно, подібно до словосполучення *плате белое*, є окремою комплексною назвою, еквівалентною сучасному слову *білизна:* скрыня зъ обрусами и зъ бєлымы хустами (Луцьк, 1570, Арх. ЮЗР, 1/I, 23); [пограбили] хꙋст бєлых кошꙋл женских и мꙋжских (Житомир, 1605, ЦДІАК, 11, 1, 4, 25).

У відповідних контекстах форма *хусти* без прикметника-конкретизатора маніфестує семи „брудний одяг", „брудна білизна": тая девчина... хꙋсты прала (Володимир, 1567, ЦДІАК, 28, 1, 2, 58—59); а якъ въ кораблии плаваючіи нє черпаютъ и нє пьютъ воды зъ моря, до ѡмытя хꙋстъ и до

потравъ єи нє оужываютъ (Вільна, 1627, Дух. б., 348). Таке ж значення засвідчене і в польській мові (SW, 1, 307).

В окремих випадках засвідчено спеціалізацію значення слова *хуста* як назви одного з церковних атрибутів: чему хустамы покрывается престолъ (XVIII, КТ) і семантичну трансформацію його у синонім до слів *плахта, лантухъ:* Хмелю хуст пятдесят (ІУМЛФ, 396).

Такі значення слова *хуста,* як „хустка" і „білизна" (у формах *хусти, хуста, хустя),* збережені у сучасній українській літературній мові та діалектах (СУМ, XI, 170, 175; Гр., IV, 420; Писк., 279; Верхр. 2, 479; Онишк., 2, 348). Крім того, діалектологи відзначають трансформацію значень лексеми *хуста:* лемк. pluralia tantum „святковий жіночий одяг" (Верхр. 2, 56); закарп. „фартух" (ЛАЗО, 1, № 57), бук. „запаска" (Матейко, 184), наддністр. „те саме" (Горбач, 102), поліське „клин, що з'єднує дві холошні у штанах" (Шевченко, 251).

Дедемінутив *хустка* (спорадично *фустка)* вперше засвідчений в українських джерелах з другої половини XVI ст. у значенні „головний убір": взялъ... хустокъ двє (Житомир, 1582, АЖМУ, 44); Главотѧжъ: Бѣндаликъ, фацєлитъ, хꙋстка (1627, ЛБ, 25); Сꙋдаръ: Хꙋстка, фацелитъ, и тыжъ подвика, стирка (1627, ЛБ, 124). Контекст вказує на окремі властивості й ознаки реалії: вї хꙋстокъ бєлых турєцких (Берестя, 1583, Мит. кн., 51 зв.); взяли... хустки три полотна колєнского, двє шолкомъ чорнымъ вышиваных, а трєтяя бєлю (Житомир, 1584, АЖМУ, 78); фустокъ шолкових красних 6 (Лохвиця, 1746, ДНРМ, 309). Значення „головний убір" інколи послаблюється наявністю у слова додаткової семантики. Зокрема, пам'ятки засвідчують звичай дарувати хустки під час заручин: На сватанню у пана Столповского вечеромъ булисмо и просидѣли. Онъ же бувъ у мене и зъ хусткою кланялся (1724, Дн. Марк., 1, 155). У цьому контексті актуалізується сема „обрядовий атрибут". Наявність такого компонента в семантиці слова *хустка* призводить згодом до появи на Чернігівщині зумовленого метонімією значення „заручини" у формі *хустки* (Гр., IV, 420).

Як і у випадку з лексемою *хуста,* спостерігається ширше значення „шматок тканини у формі хустки": Ганнибалъ... казалъ жолнѣромъ своимъ в горщки глєнѧнїи по одномꙋ оужꙋ класти и хꙋсткою... накрити (1693, КТ); Ꙋмочай [в оцеть] хустꙋ прикладай к головѣ (XVIII, КТ), а також спеціалізоване значення „церковний атрибут": хꙋстка под шбразом (Луцьк, 1627, ПВКРДА, 1—2, 27). У релігійній літературі трапляється семантична сполука *хустка погрѣбна:* и зараз вускочил из гроба, маючи ноги и руки звѧзанїи хустками погрѣбными (XVI, УЄ, № 29519, 32 зв.).

Збережена у значній мірі семантична спорідненість з мотиваційним словом не поширюється у слові *хустка* на відтінок значення „вузлик з грішми", яке появляється в окремих контекстах: шни злꙋпили дей з мєнє жꙋпан... хꙋстъкꙋ вышиванꙋю шолъком за полтора золотог а в нєи дей было готовых грошей золотых чотыри (Луцьк, 1602, ЛНБ, 5, II, 4050, 72 зв.); При которомъ бою пинязей готовыхъ з хꙋсткою золотыхъ дванадцатъ... забрали (Житомир, 1643, ЦДІАК, 11, 1, 10, 124 зв.). З XVII ст. появляються демінутиви *хусточка:* хусточка до келиха (XVII, КТ); *хустечка:* вмочай хустечки [в водку] або пла(т) и прикладай (XVIII, КТ); *хустина:* сватъ мой Лєско сина моєго родного и зятя своєго... в посварѣ за хустину... вдаривши о смерть приправил (1684, КТ).

На відміну від багатьох номенів досліджуваної макрогрупи, які відзначаються семантичною нестабільністю, слово *хустка* з часу його появи у системі української мови зберегло незмінним основне значення „головний убір“ та функціонально додаткове значення „атрибут весільного обряду“, до того ж можна вважати, що суттєвої зміни не зазнала і сама реалія (СУМ, XI, 175; Гр., IV, 420; Писк., 279; Матейко, 153). Широко вживаються похідні від слів *хуста* та *хустка* утворення *хустина, хустинка, хустечка, хустя* (СУМ, XI, 175—176). Інколи *хустка* поряд із *носова хусточка* та *носова хустинка* вживається як синонім до слова *носовик* (СУМ, XI, 175—176).

У гуцульських, закарпатських та буковинських говірках слово закріпилося у фонетичному варіанті *фустка* (Карт. СГГ; ЛАЗО, 1, № 56; Прокопенко, 58). У діалектах слово переважно не виходить за межі досліджуваної лексичної системи, але в окремих говірках часто спеціалізується у складі ад'єктивного словосполучення. Наприклад, на лівобережному Поліссі зафіксовано словосполучення *засновна хустка* (Матейко, 153), на Гуцульщині *бита фустка* (Карт. СГГ), які вказують на спосіб виготовлення. Повсюдно поширене відоме вже у досліджуваний період слосполучення *хустка турецька*. У подільському говорі (Східна Вінниччина) у множинній формі слово вживається на означення спеціального поясного одягу у формі фартуха (Матейко, 188). Гуцульські говірки репрезентують мутаційне словосполучення, в якому слово *хустка* трансформується в інший семантичний ряд і є синонімом до *цідилко: бриндзарська фустка* (Карт. СГГ).

Лексема *платъ* належить до найдавніших у слов'янському світі найменувань шматка тканини (пор. стсл. платъ, стр. платъ, стбр. платъ, укр. плат, болг. платъ, п. płat, вл., нл. płat), походження якої викликає неоднорідні судження. Частина дослідників пов'язує її зі словом *полотно* (Пр., 2, 69, 97), інші (наприклад, О. Потебня) порівнюють слово *платъ* із лит. platus „широкий“, лтс. plats „те саме“, гр. πλατυς „те саме“ (Фасм., III, 274) чи безпосередньо пов'язують із задокументованим у пам'ятках XII—XIII ст. дієсловом *платати* „латати“ (ІУМЛФ, 141). На ранніх етапах розвитку української мови лексема *платъ* засвідчена у значенні „шматок тканини, латка, покривало для церковного посуду“ (ІУМЛФ, 141; Срезн., 2, 955). Значення „головний убір“ появляється, за нашими матеріалами, з другої половини XVI ст.: **а жонү єго Аннүшкү один с тыхъ слүжебников порвалъ єє єє жъ платомъ за шию** (Луцьк, 1575, Арх. ЮЗР, 8/VI, 425). Демінутив *платокъ* входить в активний обіг з XVIII ст.: **Зараз Прокопиха... платок з кибалки үдравши, тим гроши завязала** (1701, КТ); платок вибойчатій (XVIII, КТ). На відміну від слова *хустка*, основного в українській літературній мові найменування відповідного головного убору, синонімічні йому *плат, платок, платина* подані у словнику сучасної української мови з обмежувальними ремарками „розмовне“ та „діалектне“ (СУМ, VI, 567—568). У системі говорів української мови слова *плат* та *платок* семантично спеціалізуються, а то й модифікуються, однак переважно не виходять за межі семантичної групи „одяг“. Наприклад, Карт. СГГ засвідчує такі значення: „шматок рідкого полотна“, „запаска“, „рушник“. У говорах Закарпаття, на території, прилеглій до Львівської області, та у 12 населених пунктах Мукачівщини слово засвідчене у значенні „хустка“. В окремих випадках воно вживається у спеціалізованому зна-

ченні „біла вишивана хустка“, на відміну від слова *платина* „всяка хустка, зокрема темного кольору; купована хустка“ (ЛАЗО, 1, № 56). Помітний ареал середньозакарпатських говорів слово *плат* займає у значенні „фартух“. Спорадично тут засвідчені також функціонально тотожне *платок* і словотвірні інновації *платяник, приплаток* (ЛАЗО, 1, № 57). На межі з гуцульським говором засвідчене вживання слова *плат* як назви спідниці (ЛАЗО, 3, № 345). У західнополіських говорах досліджувана лексема належить до давніх найменувань головного убору у вигляді довгого рушника, перетканого з обох боків (Козачук, 45).

На позначення одного з різновидів хустки вживається слово *подвѣка* (зменш. *подвѣчка)* — запозичене з польської мови, споріднене з праслов'янським *viti (пор. п. podwika < podwijać), воно відоме також у білоруській мові (пор. бр. подвика, зменш. подвичка — Рабаданова, 51).

У польській мові у значенні „різновид жіночого головного убору, хустка“ слово зафіксоване вперше у 1415 р. (SS, 6, 281), українські пам'ятки засвідчують його на початку XVII ст. здебільшого у західному (рідше в центральному) реґіоні: **А потом... показавши служебници своеи Касце з скрынки своее... подвику... принести и... Рожковскому дат росказала** (Луцьк, 1604, Арх. ЮЗР, 8/III, 499); **подвика... белоголовъская** (Вінниця, 1640, ЛНБ 5, III, 4063, 32 зв.); Рубковъ добрихъ пятъ штукъ, серпанковъ сѣмъ, подвичокъ пять (XVIII, КТ).

Слово *подвика* однозначне і не виявляє особливої словотвірної активности через те, що воно, потрапивши в українську мову, не принесло з собою нового поняття. З часом кількість його фіксацій зменшується і на сьогодні воно практично вийшло з ужитку, зберігшись лише на Поліссі у значеннях „кибалка“ та (у формі pluralia tantum) „стрічки, що їх пришивають нареченим“ (ЛП, 305).

Польська мова стала також джерелом безпосереднього запозичення італійського за походженням найменування *фацелитъ // фацеликъ* (пор. п. facelet < іт. fazzoletto — SWO, 207; Linde, I, 636), відомого також і в білоруській мові у значеннях „хусточка“, „пов'язка на голові“ (пор. бр. *фацелитъ, фацеликъ* — Рабаданова, 51; Бул., 335).

У найдавніших польських пам'ятках (перша фіксація 1500 р.) слово *falet (falylit)* відоме як назва хустки, якою обтирають обличчя (SS, 2, 45; SPl, 7, 2), згодом слово набуває ще й значення „хустка, якою пов'язували шию і голову“ (Goł., 118). В українській мові XVI—XVIII ст. лексема *фацелитъ // фацеликъ* належала до розряду книжних і вживалася переважно у лексикографічних працях та релігійній літературі у широкому значенні „хустка“; сѹдаръ: хѹстка, фацелитъ, и тыжъ подвика, стирка (1627, ЛБ, 124); Главотѧжъ: Бѣндаликъ, фацєлить, хѹстка (там само, 25); **и зараз вускочил из гроба, маючи ноги и руки звѧзанїи хустками погрѣбными и твар его фацелитом завѧзана** (XVI, УЄ, № 29519, 32 зв.).

Лаврентій Зизаній використовує у своєму словнику вже український фонетичний варіант слова *фацеликъ:* **хѹстка, фацєликъ и тыж подвика** (1596, ЛЗ, 74), який згодом закріпився за словом, коли воно, не ставши надбанням усієї української мови, локалізувалося в лемківських говірках у значенні „біла хустина“ (Гол. Од., 76), „біла хустина з вишитими кінцями, яку носять невістки; хусточка, фалаток полотна“ (Верхр. 2, 477). Розрізняються також *фацелича* — „хустина“ та словосполучення *великий фацелик* — „біла хустка на голову, яка звисає до половини спідниці і ще на раменах підтримується окремою білою плахтиною“ (Тарнович, 100—101).

Німецьке найменування Randtuch потрапило до української мови також через польську (пор. укр. рантух, п. rantuch, нім. Randtuch — Br., 454), де воно вживалося на позначення довгої до землі хустки, котру використовували як плащ (Linde, V, 27; Goł., 178).

Нейтральне *рантухъ* та зменшене *рантушокъ* вживалися у значенні „хустина з тонкого полотна“ в українських пам'ятках народнорозмовного характеру з другої половини XVI ст. Частіше слово засвідчене на західних теренах України: **побрали... рантуховъ колєнских чотыри** (Володимир, 1567, ЦДІАК, 21, 1, 2, 24—25); **рантух єдин** (Одрехова, 1576, ЦДІАЛ, 37, 16, 6); **рантухы полотна колѣнского** (Львів, 1607, ЛСБ, 1046); **рантушковъ и наметокъ ѡсмъ** (Житомир, 1584, АЖМУ, 80), хоч відоме воно й у центральних реґіонах: **рантухъ крамный** (Лохвиця, 1654, ЛРК, 90).

Ареал поширення лексеми *рантухъ* виявився стабільним. Її наявність у південно-західних говорах засвідчують різні дослідження. Ускладнилася натомість семантична структура слова, яке дещо відійшло від основної семантичної ознаки етимона (пор. нім. Tuch „хустка“). Крім значення „головний убір заміжньої жінки в Галичині“, „біла тонка хустка, покривало“ (Гр., IV, 6; Жел., 2, 796; СУМ, VII, 45), воно ще й репрезентує значення „тонка бабовняна тканина“ (Гр., IV, 6; СУМ, VIII, 451); „різновид спідниці з суконно-лляної тканини“ (Kolberg, 1, 37); „лантух“ (Гр., IV, 6), заст. „полотно на кичці“, „фабричне полотно“, „сувій домашнього полотна“ (Онишк., 2, 168); pluralia tantum рантушечки „пелюшки“ (там само).

Від основи *рантухъ* утворився ад'єктив *рантуховий*, який у бойківських та покутських говірках став конкретизатором у словосполученні *рантухова сорочка*, тобто сорочка з фабричного полотна (СУМ, VIII, 451; Онишк., 2, 168).

На позначення м'якої шапочки, виготовленої з полотна, шовку, парчі, зв'язаної ззаду тороками, яку заміжні жінки носили майже постійно, використовувалися номени *чепецъ, чѣпокъ, очѣпокъ, чепчикъ*, похідні від належного ще до праслов'янського лексичного кореня *čерьсь, спорідненого з лит. kepùrê „шапка“, лтс. cepure „шапка“ (Фасм., IV, 333); пор. укр. чепець, чіпок, очіпок, бр. чепец, болг. мн. чепи́ци „черевики“, схв. чѐпац, слн. čêрас, ч. čерес, слц. čерес, п. czepiec, вл. čерс, нл. сорс, серс).

Найчастіше протягом усього досліджуваного періоду вживається на широкому ареалі словотвірний варіант *чепецъ*, поширений також у білоруській (перша фіксація 1516 р.— Рабаданова, 52) та польській (перша фіксація — 1437 р.— SS, 1, 369) мовах. Слово переважно вживається з означеннями-кваліфікаторами, які вказують на матеріал та фасон: **ѵзял єсми ѵ их милости... чепец Мѵравскии с перлы за двадцат коп грошєи** (1550, КТ); **чепъцов чорных шолковых моравскихъ г҃** (1571, ЛНБ, 103, 11/1 с, 1855, 2); **чепцов золотых три** (Кременець, 1571, ЛНБ, 103, 1921, 6 зв.); чепецъ на атласѣ, гаптованый злотомъ (XVIII, КТ). Автори словників XVI—XVII ст. використовують лексему *чепецъ* як синонім до *митра, корона, вінецъ*: **митра єпіскопскаѧ, корона и тыж чепецъ** (1596, ЛЗ, 57); **вѣнецъ, Корона, бинда, албо чепецъ** (1627, ЛБ, 74). Один раз у Лексиконі латинському Є. Славинецького лексема вжита у значенні „плацента“: secunda(e), arum, **блонка или чепец, в нем же родиться ѡтроча** (1642, ЛС, 366).

У поодиноких випадках у пам'ятках пізнішого періоду задокументоване слово *чепчикъ*, яке за формою хоч і є демінутивом, але, напевне,

втратило властивості здрібнілости: Слуга отъ пани Бурковской зъ Сорочинецъ пріехал зъ листомъ и чепчикомъ до моей пани (1727, КТ). Документи XVIII ст. засвідчують появу в українській мові питомих утворень *чѣпокъ* і *очѣпокъ*: Дал делать для жены колпакъ или чѣпокъ изъ парчи (1754, КТ); очипковъ два єдинъ материалний, синий (1747, КТ).

Усі ці найменування успадкувала українська літературна мова. Але якщо за словами *чепець* (і його фонетичним варіантом *чіпецъ), чіпок* збереглося лише первинне значення (СУМ, XI, 249, 341, 343), то семантичний обсяг лексем *очіпок* і *чепчик* дещо ширший. В окремих випадках *очіпок* вживається як синонім до слова *ковпак* (СУМ, V, 833), а слово *чепчик* відоме як зменшено-пестливе до *чепець,* а також як назва білої шапочки для медпрацівників, працівників торгівлі, кулінарів і т. ін. і дитячої шапочки, що має вигляд капора (СУМ, XI, 295).

Семантичну структуру слова *чепець* доповнюють діалектні дані. Зокрема, за мотиваційною ознакою „форма" воно в південно-західних говірках набуває значення „орган травлення у тварин" (Гр., IV, 451; Карт. СГГ), а в слобожанських — „сальник, здір" (Гр., IV, 451). Б. Грінченко засвідчує також у лексем *чіпець* і *чепчик* збережене з XVIII ст. значення „плацента" (Гр., IV, 452, 465). У східно-поліських говірках поряд із загальновживаним *чепець* на позначення головного убору вживаються його морфолого-фонетичні варіанти *чепак, чєпак, чєпік* (СПГ, 230).

Поняття „дерев'яне, солом'яне чи мотузяне кільце, обшите шкірою чи обмотане тканиною, яке носили під очіпком та наміткою" в українських пам'ятках передається лексемами *кичка* та *кибалка (кийбалка).*

*Кичка* — континуант псл. *kuka „щось загнуте, скручене, сплетене, зламане, обрубане", яке бере свій початок з іє. ken-k-/ kouk-/ kuk- „кривити, гнути, скручувати" (ЕСУМ, 2, 431; ЭССЯ, 13, 251). Але ця етимологія викликає й заперечення. Деякі автори висувають припущення про тюркське походження лексеми (Юналеєва, 55).

Характерною рисою семантичної структури слів *кика/ кичка* на рівні слов'янських мов є здебільшого наявність поряд з іншими значень, пов'язаних із зачіскою чи головними уборами (пор. бр. кичка „смоляний пень", п. kiczka „цурка, палка; пучок, в'язка (сніпок соломи для покриття даху, звій; валик волосся)", ч. kyczka „суцвіття проса, вівса, пучок волосся, чуб, чуприна; прикраса з пір'я; плетена різка", слц. kyka „безрукий каліка; прут, палка; напханий кінським волоссям валик для підкладання під чепець", болг. заст. кика „довгий пучок волосся, залишений на обстриженій голові", схв. kuka „коса", слн. kika „пучок волосся, пипоть", стсл. кыка „волосся" — ЕСУМ, 2, 431).

На відміну від російської мови досліджуваного періоду, де слово *кичка* широко засвідчене у значеннях „маківка, тім'я, зібране на маківці волосся", „жіночий головний убір", „ніс або передня частина судна" (СРЯ, 7, 144), українські писемні джерела документують лексему *кичка* спорадично і лише в одному значенні „головний убір": **кичка перловая цатками золотыми осажованая** (1563, КТ). Однак широка географія і багатозначність цього слова, засвідчені діалектологами і в XIX, і в XX ст., переконують у тому, що воно займає значне місце в системі української мови. Лише у Словарі української мови Б. Грінченка подано шість значень лексеми *кичка,* серед яких одне (виявлене О. Кольбергом на Покутті) безпосеред-

ньо стосується головного убору у формі кільця, що його носять заміжні жінки під очіпком (Гр., III, 241). Як назва жіночого головного убору слово відоме і в інших говорах західного реґіону (Жел., 1, 345; Онишк., 2, 351). Для української мови властиве також спільнослов'янське явище — актуалізація сем, які сприяють появі значень, пов'язаних із зачіскою: „пучок льону, що його вплітають у косу нареченої" (Гр., II, 241), „вид високої жіночої зачіски" (МСБГ, 4, 41), „прикраса на очіпках та в волоссі жінок" (СПГ, 96). На основі різноманітних лексико-семантичних аналогій відбувається перехід слова *кичка* в інші ЛСГ і поява значень: „повстяна прокладка під хомутом, підхомутник" (СУМ, IV, 156), „пучок соломи чи очерету для покриття даху" (Гр., II, 241; Писк., 105), „пень або корінь, що залишився у землі після зрубаного дерева" (Гр., II, 241; Писк., 105), „горбок, порослий травою чи мохом" (Писк., 105), „китиця, що вживається як прикраса біля хомута" (СПГ, 96).

Широке вживання слова *кичка* в багатьох слов'янських мовах, належність його до різнопланових ЛСГ, брак чіткої семантичної спеціалізації — все це, напевне, спричинило незначну частоту вживання його у мові українських пам'яток.

Основним номінантом вищеназваного головного убору стає власне український синонім до слова *кичка* — *кибалка/ кийбалка,* пов'язаний з дієсловом *гибати* „бгати", що первісно означало „згинати" (ЕСУМ, 2, 428). Лексема відома у деяких слов'янських мовах, напевне, під впливом української (пор. р. діал. кибала, кибалка, бр. діал. кибалка, п. kibałka, kibałek).

В українській писемній мові слово *кибалка // кийбалка* документується з другої половини XVII ст. у пам'ятках народнорозмовного характеру і виявляє властиву значній частині предметних назв однозначність: **костиха порвала ее за кибалку** (1690, КТ); **в том селѣ у протопопихи Лохвицкои взяли кинбалку з чепцем гафтованім злотом** (1698, КТ); у ней кибалка слетала с голови (1722, КТ). Моносемантичність залишилася основною ознакою слова і в подальший період. Автори „Словника української мови" подають єдине значення „старовинний жіночий головний убір, що має форму півмісяця" (СУМ, IV, 145), а діалектні матеріали, вказуючи лише на незначні особливості у вигляді самої реалії, також підтверджують цю особливість (див. Б.-Н., 183; Жел., 1, 341; СПГ, 95; Онишк., 1, 347; Гр., II, 236). Можна говорити лише про відмінні фонетичні та морфологічні варіанти слова на різних територіях (пор. *кебавка, кибавка, кибалиця, кимбалка, кинбалка, кибалник, гибавка, гибалка, гибалка, кімбалка* — ЕСУМ, 2, 428).

Специфічні головні убори у вигляді чільця, які водночас служили прикрасами, репрезентують лексеми *брамка* і *тканка.* Обидва слова у досліджуваний період входили до лексичного складу сусідніх з українською слов'янських мов (пор. п. bramka „коштовний убір голови чи шиї" (SS, 1, 154); „жіноча прикраса на голову чи головний убір з дорогої тканини, оздоблений коштовностями", „обшивка на одежі з тканини, хутра, коштовностей" (SPl, 2, 412); бр. брамка, бранка „жіночий головний убір, прикрашений перлами" (ГСБМ, 2, 189); „жіночий головний убір у вигляді вінка" (Рабаданова, 52); п. tkanka „обшивка, прикраса на одежі", „коштовний жіночий головний убір та шийна прикраса" (Goł., 200; Linde, I, 675),

бр. тканка „жіночий головний убір у вигляді довгого вузького шматка дорогої тканини, прикрашений перлами або коштовними металами“ (Рабаданова, 52).

Слово *брамка* споріднене з **брам-** „вузька смужка хутра для обшивання кожухів“, *брама* — „опушка з сап'яну, плису або смушок“, „лиштва в платті, облямівка“, *брамовати* „обшивати по краях“. Воно походить від нвн. Bramę „обшивка, опушка, хутряна оторочка“ (ЕСУМ, 1, 245). В українській мові воно засвідчене з середини XVI ст. переважно на західних територіях у типових контекстах при переліку пограбованого майна. Часто вживається з означальним компонентом *перловый, с перлы:* **К томꙋ теж ꙋзѧл есми ꙋ Их милости... двѣ брамки малых с перлы за десѧт коп грошеи** (Несухоїже, 1550, AS, VI, 5); **в мене побрали... ко^л^не^р^ перловы^и^ брамка перловаꙗ** (Володимир, 1567, ЦДІАК, 28, 1, 2, 24). В окремих випадках широкий контекст відтворює відмінності у зовнішньому вигляді головного убору, репрезентованого номеном *брамка:* **брамокъ три ꙋзялъ: одна с перлы ꙋриянскими белыми с пꙋнтали золотыми... дрꙋгая брамка перловая такъ же з фереты золотыми** (Житомир, 1585, Арх. ЮЗР, 8/III, 444).

Найвища частота вживання лексеми *брамка* — другої половини XVI — першої половини XVII ст. Згодом, напевне, із зникненням реалії, значення слова „жіночий головний убір“ також затрачується, однак говори зберігають не засвідчене в пам'ятках української мови значення „опушка із сап'яну, плису або смушок“ (Гр., I, 92).

Перші писемні свідчення про лексему *тканка*, утворену, за свідченням дослідників, на живомовній основі (ІУМЛФ, 397), припадають на середину XVI ст: **К томꙋ теж ездл есми ꙋ Их милости рꙋхомых рѣчеи: тканка перловаѧ за сорок коп грошеи** (Несухоїже, 1550, AS, VI, 5). Типовий контекст із вказівкою на матеріал конкретизує семантичну характеристику слова: **оксамитная тканка** (Луцьк, 1575, Арх. ЮЗР, 8/VII, 425); **ткано^к^ штꙋ^к^ две е^д^вабных** (Володимир, 1610, ТУ, 247); **тканка перловаꙗ** (Львів, 1601, ЛСБ, 1043, 3).

З виходом з ужитку реалії значення „жіночий головний убір, оздоблений коралями або перлами“ переходить на периферію семантичної структури слова (СУМ, X, 152). Основними в сучасній українській мові є значення „виріб, виготовлений у процесі ткання на ткацькому верстаті, тканина“, „густа ткана сітка для вилову дрібної риби“ (там само).

Крім згаданих головних уборів, українські жінки ще з княжих часів носили шапки, на означення яких пам'ятки засвідчують дві лексеми — *шапка** і *кораблик*ъ.

Лексикалізація похідного від слова *корабель* (пор. псл. korabjь/korabъ [karabjъ] „судно, корабель, великий човен“ — ЕСУМ, 3, 10; Фасм., II, 321—322; Пр., 1, 352; Sławski, 2, 472—473) демінутива *корабликъ* і перехід його в інший семантичний ряд відбувалися внаслідок метафоричного переносу. Дослідники вважають, що номен *кораблик* репрезентує реалію, яка являла собою шапку, що мала округло-видовжений наголовок з шовку, оксамиту або парчі й околицю з темного оксамиту, сукна та хутра. Кораблик, переважно,— головний убір української знатної жінки Лівобережної України (Стельмащук, 77; СУМ, IV, 285).

* Аналіз лексеми *шапка* див. на с. 271—273.

У наших матеріалах слово засвідчене у XVIII ст. у єдиному значенні і частота вживання його незначна: Корабликов пара сухозлоцѣстих (XVIII, КТ); Да до еи жъ послалъ я двѣ пари соболей, зъ одной — корабликъ пошити, а другую вичиститъ (1729, Дн. Марк., 2, 327). Однак слово поряд із реалією функціонує в українській мові до початку XIX ст. (Гр., II, 282). На сьогодні у значенні „старовинний жіночий головний убір" словник подає його з ремаркою „застаріле" (СУМ, IV, 285).

Отже, лексико-семантична група „головні убори" в староукраїнській мові складається з цілого ряду окремих парадигм з близькою семантичною структурою. Належність номенів цієї групи до слів з яскраво вираженим національно-культурним компонентом виявляється у помітному впливі екстралінґвального чинника на формування ЛСГ.

Через брак узагальнювального найменування для головних уборів у XIV—XVIII ст. найуніверсальнішим засобом номінації переважно чоловічих головних уборів стало слово *шапка*. Лексеми досліджуваної групи виявляють спільність семантичних та словотвірних ознак, однотипну валентність.

Специфіка лексико-семантичної системи мови пам'яток проявляється у складному співвідношенні різногенетичних синонімів. Використання їх у пам'ятках різних стилів та жанрів впливало на кількісний склад парадигми.

Якщо основу підгрупи „чоловічі головні убори" (переважно у зв'язку з функціональним фактором) становлять запозичення (пор. *биретъ, бриль, капелюхъ, каптуръ, киверъ, клобукъ, ковпакъ, маґерка, митра, шишакъ, шликъ, шоломъ* та ін.), то переважна більшість назв жіночих головних уборів — або спільнослов'янське, або власне українське утворення (*баволница//баволнянка, кибалка, наметецъ, намѣтка, очѣпокъ, перемѣтка, примѣтка, рубокъ, чепецъ, чѣпокъ* та ін.).

Іншомовні засвоєння, однак, породжують деривати, утворені за українськими моделями (напр., *шапка* > *шапочка, шапчина, шапков'яз, шапникъ, шаповалъ, шапошництво* та ін.).

Особливе місце (як традиційно у всій предметно-тематичній групі „одяг") тут посідають структурні моделі, які складаються з назви головного убору як ядра та прикметника в атрибутивній функції. Ряд таких словосполучень із вільних переходить у розряд стійких, певною мірою термінологізованих (*хусты белые* та ін.).

Те, що головні убори є найменш змінною частиною костюма, сприяло стабільності відповідних їм номенів в українській мові. Переважна більшість із цих лексем збереглася у системі літературної української мови та її діалектів у значенні „головний убір" (пор. *берет, бриль, капелюх, клобук, ковпак, митра, намітка, очіпок, хустка, чепець, чіпок, шапка, шлик, шолом* та ін.), хоч деякі з них словник подає з ремаркою „застаріле" (*маґерка, шишак, кораблик* та ін.). У частині слів значення „головний убір" на сьогодні не є основним, окремі лексеми цілком перейшли в інші лексичні парадигми (*брамка, повстянка, рубок, серпанок, тканка*), деякі вийшли з ужитку (*подвіка, прилбиця, примітка*).

## Скорочення назв мов, наріч і діалектів

алб. — албанська
ар. — арабська
бойк. — бойківський
болг. — болгарська
бр. — білоруська
бук. — буковинський
вл. — верхньолужицька
вол. — волинський
гр. — грецька
гуц. — гуцульська
ґот. — ґотська
двн. — давньоверхньонімецька
дінд. — давньоіндійська
дсканд. — давньоскандинавська
іє. — індоєвропейська
ісп. — іспанська
іт. — італійська
закарп. — закарпатський
каз. — казахська
каш. — кашубська
кирг. — киргизька
крим.-тат. — кримсько-татарська
лат. — латинська
лемк. — лемківська
лит. — литовська
лтс. — латиська
м. — македонська
наддн. — наддніпрянський
наддністр. — наддністрянський
нар. лат. — народнолатинська
нвн. — нововерхньонімецька
нім. — німецька
нл. — нижньолужицька
п. — польська
перс. — перська
поділ. — подільський
покут. — покутський
пол. — поліський
полаб. — полабська
полт. — полтавський
псл. — праслов'янська
р. — російська
рум. — румунська
свн. — середньоверхньонімецька
слат. — старолатинська
слн. — словенська
слобож. — слобожанський
слц. — словацька
снаддн. — середньонаддніпрянський
стбр. — старобілоруська
степ. — степовий
стнім. — старонімецька
стп. — старопольська
стр. — староросійська
стсл. — старослов'янська
стч. — староческька
сфр. — старофранцузька
схв. — сербохорватська
тат. — татарська
тур. — турецька
тюрк. — тюркська
уг. — угорська
укр. — українська
фін. — фінська
ч. — чеська

## Джерела та їх умовні скорочення

АЖМУ — Актова книга Житомирського міського уряду кінця XVI ст. (1582—1588 рр.) / Підгот. до вид. М. В. Бойчук.— К., 1965.

Арх. ЮЗР — Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной Комиссией для разбора древних актов.— К., 1859—1914.— Ч. 1—8.

АСО — Акти села Одрехови / Відпов. ред. Л. Л. Гумецька.— К., 1970.

АЮЗР — Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией.— Санкт-Петербург, 1863.— Т. I; 1865.— Т. II; 1867.— Т. III.

Б.-Н. — Білецький-Носенко П. Словник української мови / Підгот. до вид. В. В. Німчук.— К., 1966.

Бул. — Булыка А. М. Даўнія запазычанні беларускай мовы.— Мінск, 1972.

Вас. — Василенко В. К. Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества.— Харьков, 1902.— Т. 13.— Ч. 2.

Ващ. — Ващенко В. С. Словник полтавських говорів.— Харків, 1960.— Вип. 1.

Верхр. 1 — Верхратський І. Знадоби до словаря южноруського 1.— Львів, 1877.

Верхр. 2 — Верхратський І. Про говір галицьких лемків.— Львів, 1902.

Верхр. 3 — Верхратський І. Говір батюків.— Львів, 1912.

Виш. Кн. — Книжка Иоанна мниха Вишенского от свıатыıа Афонскиа горы в напоминание всѣх православных христиан, братствам и всѣм благочестивым, в Малой России... жителствующим.— [Б. м.], 1588—1600 // Іван Вишенський. Твори.— К., 1959.— С. 41—158.

ВЛС — Артикули або закони Великого князівства Литовського (2-й Литовський статут Почаївського або Волинського списку).— [Б. м.], 1566. Зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, шифр о/н-15.

Гарм. — Гармонія східної церкви з костьолом римським.— Вільна, 1608 // РИБ. Т. VII: Памятники полемической литературы в Западной Руси.— Петербург, 1882.— Кн. 2.— С. 169—222.

Г. Бут. — **Єѵодіа албо сладковонныи доизрѣлых в молодом вѣку: Єго милости Господина ѡтца Арсенія Желиборского... Дховных цнотъ запах. Презъ Григорія Бутовича Усмакованныи**.— Львів, 1642 // Записки НТШ.— Львів, 1896.— Т. XII.— С. 23—32.

Гол. Од. — Головацкий Я. О. О народной одеждѣ и убранствѣ Русинов или русскихъ въ Галичинѣ и сѣверо-восточной Венгрии.— Санкт-Петербург, 1877.

Горб. — Словарь древнего актового языка Северо-Западного края и царства Польского / Сост. Н. Горбачевским.— Вильно, 1874.

Горбач — Горбач О. Північно-наддністрянська говірка й діялектний словник с. Романів Львівської області // Зібрані статті. Діялектологія.— Мюнхен, 1993.— С. 24—103.

Гр. — Словарь української мови / Зібр. ред. журн. „Киевская Старина"; Упор. із дод. власного матеріалу Б. Грінченко.— К., 1958.— Т. I—IV.

Грим. — Гримашевич Г. Словник назв одягу та взуття середньополіських і суміжних говірок.— Житомир, 2002.

ГСБМ — Гістарычны слоўнік беларускай мовы.— Мінск, 1982—1998.— Вып. 1—17.

Даль — Даль В. Толковый словарь живаго великорусского языка.— Москва, 1978—1980.— Т. I—IV.

ДМВН — Ділова мова Волині і Наддніпрянщини XVII ст.: Збірник актових докумментів / Підгот. до вид. В. В. Німчук, В. М. Русанівський та ін.— К., 1981.

Дн. Марк. — Щоденник Я. А. Марковича. Ч. 1—3. Дневник генерального подскарбия Якова Марковича (1717—1734 гг.) / Под ред. А. Лазаревского.— К., 1893—1897; Ч. 4—5. Дневник Якова Марковича (1735—1740 гг.) / Вид. В. Мозалевський.— Київ; Львів, 1913.

ДНРМ — Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст.: Матеріали сотенних канцелярій і ратуш Лівобрежної України / Підгот. до вид. В. А. Передрієнко.— К., 1976.

Дух. б. — **Дховныи Бесѣды стго ѡтца нашего Макарія пустелника египетского ѡ доскональствѣ Хрістіанъ Православныхъ**.— Вільна, 1627. Зберігається у відділі рідкісної книги ЛНБ НАН України, шифр II Ст.— 2672.

ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексичесикй фонд / Под. ред. О. Н. Трубачева.— Москва, 1974—2002.— Вып. 1—29.

ЕСУМ — Етимологічний словник української мови: У 7 т.— К., 1982—2003.— Т. 1—4.

Жел. — Желехівський Є., Недільський С. Малоруско-німецкий словар.— Львів, 1885—1886.— Т. 1—2.

ЖКК — Жизнь князя Андрея Михаловича Курбского в Литве и на Волыни // Акты, изданные Временной комиссии для разбора древних актов...— К., 1849.— Т. 1—2.

ІУМЛФ — Історія української мови: Лексика і фразеологія / Редкол.: В. М. Русанівський (відпов. ред.) та ін.— К., 1983.

Карт. СГГ — Картотека словника гуцульських говірок. Зберігається у відділі української мови Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (м. Львів).

КМПМ — С. Т. Голубев. Киевский митрополит Петро Могила и его сподвижники (Опыт исторического исследования).— К., 1883.— Т. I; 1898.— Т. II.

Кн. о лат. — Книга о богохульных латынах.— [Б. м.], кінець XVI — початок XVII ст. Зберігається в НБ України, шифр 118 П / 134.

Кожолянко — Кожолянко Я. І. Традиційний народний одяг українців Північної Буковини // Народна творчість та етнографія.— 1988.— № 5.— С. 46—51.

Крон. — Кройника то єсть историа свѣта на шєсть вѣковъ, а чтыри монархіи роздѣлєна. З розмаитых[х] гисторико[в] жидовски[х], и пога[н]скихъ.— Львів, поч. XVII ст. Пам'ятка уміщена в збірнику, який зберігається у відділі рукописів ЛНБ НАН України, ф. 77 (А. Петрушевич), № 59, арк. 1—45.

КТ — Тимченко Є. Картотека „Історичного словника українського язика". Зберігається у відділі української мови Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (м. Львів).

Кузема — Кузема В. Т. Назви одягу в говірці верхів'я ріки Орелі // Українська народна лексика.— Дніпропетровськ, 1973.— С. 29—34.

ЛАЗО — Дзендзелівський Й. О. Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської обл. УРСР: Лексика.— Ужгород, 1958.— Ч. 1; 1960.— Ч. 2; 1993.— Ч. 3.

ЛБ — Беринда П. Лексикон словенороський.— Київ, 1627 (надрук. з київського вид. 1627 р. фотомех. способом) / Підгот. тексту і вступ. ст. В. В. Німчук.— К., 1961.

Лизанець — Лизанець П. М. Українсько-угорські культурно-побутові взаємини (на матеріалі назв народного одягу Закарпаття) // Культура і побут населення українських Карпат: Матеріали республіканської наукової конференції.— Ужгород, 1973.— С. 208—216.

ЛК — Славинецький Є. Лексикон латинський // „Лексикон латинський" Є. Славинецького. „Лексикон словено-латинський" Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського / Підгот. до вид. В. В. Німчук.— К., 1973.

ЛНБ — Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України.

ЛРК — Лохвицька ратушна книга II пол. XVII ст.: Збірник актових документів / Підгот. до вид. О. М. Маштабей та ін.— К., 1986.

ЛС — Лексикон латинський Є. Славинецького / Підгот. до вид. В. В. Німчук.— К., 1973.

Марченко — Марченко Е. З. Названия одежды и головных уборов в старобелорусском языке XV—XVI вв. (На материале деловых памятников Великого княжества Литовского) // Ученые записки высших учебных заведений Литовской ССР: Языкознание.— Вильнюс, 1965.— Т. III.— С. 93—114.

Матейко — Матейко К. І. Український народний одяг.— К., 1977.

Мит. кн. — Берестейська митна книга. 1583 р. Оригінал зберігається у Бібліотеці АН Литви, ф. 16, № 3, арк. 1—100 зв.

МСБГ — Матеріали до словника буковинських говірок.— Чернівці, 1971—1979.— Вип. 1—6.

На г. Вол. — На старожитныи клєйноты их Милостєй княжат Ѡкгинских и Ихъ Милостєй Панѡвъ Воловичов // Єѵ$^{г}$ліє ꙋчитєлноє албо казанѧ на кождꙋю нє$^{д}$лю и свѧта ꙋрочистыи.— Є'вє, 1616.— Арк. тит. зв.

НБ — Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського.

ОВол. З. — Опис Володимирського замку.— Володимир, 1552. Рукопис зберігається у РДАДА Росії, ф. 389 (Литовська метрика), спр. 563, арк. 191 зв.—202 зв.

ОГ — Попи$^{с}$ границъ и шкодъ мєжи вєликого кня$^{з}$ства Литовского и корꙋны Польскоє.— [Б. м.], 1546. Зберігається у ЦБ АН Литви, ф. 16, спр. 119, арк. 1—89 зв.

Онишк. — Онишкевич М. Й. Словник бойківських говірок.— К., 1984.— Ч. 1—2.

Остр. л. — Острозький літопис.— Острог, 1509—1633. Зберігається у Москві в Державному історичному музеї, № 4007 п. н. „С кроиники Бѣлскогѡ рєчи потрєбныи выбраны“.

ОЧерк. З. — Опис Черкаського замку.— Черкаси, 1552. Зберігається у РДАДА Росії, ф. 389 (Литовська метрика), спр. 563, арк. 3—17 зв.

ПВКРДА — Памятники, изданные Временной комиссией для разбора древних актов, высочайше учрежденной при Киевском военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе.— К., 1846—1848.— Т. I—III.

Перест. — Борецький І. Пересторога зѣло потребная на потомныє часы православным христіаном.— Львів, 1605—1606 // Возняк М. Письменницька діяльність Івана Борецького на Волині і у Львові.— Львів, 1954.

ПЄ — Пересопницьке євангеліє. Зберігається в НБ України, № 15512.

Писк. — Пискунов Ф. Словарь живого, народного, письменного и актового языка русских южан Российской и Австро-Венгерской Империи.— К., 1882.

Пис. пр. лют. — Писання проти лютеран.— Супрасльський монастир, 1580 // РИБ. Т. XIX: Памятники полемической литературы в Западной Руси.— Петербург, 1903.— Кн. 3.— С. 53—182.

Полянская — Полянская Е. В. Народная одежда гуцулов Раховского района // Карпатский сборник.— Москва, 1972.— С. 57—65.

Пр. — Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка.— Москва, 1959.— Т. 1—2.

Прокопенко — Прокопенко В. Назви одягу, взуття та головних уборів у буковинських говірках // Питання історії та діалектології східнослов'янських мов.— Львів, 1961.— Кн. 2.— С. 45—61.

Рабаданова — Рабаданова Л. І. Назвы галоўных убораў у помніках беларускай літературна-пісьмовай мовы XIV — пачатку XVIII ст. // Беларуская лінгвістыка.— Мінск, 1988.— Вып. 34.— С. 47—53.

РДВ — Реєстр доходів і видатків братства церкви Богоявлення у Львові.— Львів, 1607—1645. Зберігається у фондах Національного музею у Львові, шифр Рк 147.

РДІА, СПб. — Російський державний історичний архів у Санкт-Петербурзі.

РИБ — Русская историческая библиотека. Литовская метрика.— Петербург, 1878.— Т. IV; 1882.— Т. VII; 1903.— Т. XIX; Юрьев, 1914.— Т. XXX—XXXI.

РЗВ — Реестр запорожскому войску 1649 г., съ гербомъ Хмельницкаго и подписями Богдана Хмельницкаго и Ивана Выговскаго. Зберігається в РДАДА Росії, ф. 196 (Ф. Мазурина), оп. 1, спр. 1691.

Сав. — Савваитов П. Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора в азбучном порядке расположенное.— Санкт-Петербург, 1896.

СПГ — Лисенко П. Г. Словник поліських говорів.— К., 1974.

Срезн. — Срезневский И. И. Материалы до словаря древнерусского языка.— Санкт-Петербург, 1893—1912.— Т. 1—3.

СРЯ — Словарь русского языка XI—XVII вв.— Москва, 1975—1995.— Вып. 1—20.

ССМ — Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. / Редкол. Д. Г. Гринчишин та ін.— К., 1977—1978.— Т. I—II.

Стельмащук — Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців.— К., 1993.

Судаков — Судаков Г. В. Как называлась Сенькина шапка // Русская речь.— 1985.— № 5.— С. 110—116.

СУМ — Словник української мови.— К., 1970—1980.— Т. I—XI.

Тарнович — Тарнович Ю. Лемківщина: Матеріальна культура.— Краків, 1941.

ТСБМ — Тлумачальны слоўнік беларускай мовы.— Мінск, 1977—1983.— Т. 1—5.

ТУ — Торгівля на Україні. XIV — середина XVII століття: Волинь і Наддніпрянщина.— К., 1990.

УЄ № 29519 — Учительне євангеліє. З території Бойківщини, XVI ст. Зберігається у фондах Національного музею у Львові, шифр Рк 29519 (4231).

Фасм. — Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева.— Москва, 1934—1940.— Т. I—IV.

Хрон. — Книга глаголємаѧ кроникъ сирєчь собраніє ѿ многихъ лѣтописєцъ („Хронограф").— [Б. м.], середина XVII ст. Зберігається у Москві в Российской государственной библиотеке, ф. 236, № 4.

ЦДІАК — Центральний державний історичний архів України у Києві.

ЦДІАЛ — Центральний державний історичний архів України у Львові.

| | |
|---|---|
| Ш. | — Этимологический словарь русского языка / Под ред. Н. М. Шанского.— Москва, 1963—1980. |
| Шевченко | — Шевченко Є. І. Українська народна тканина.— К., 1999. |
| Юналеєва | — Юналеєва Р. А. Про тюркізми — назви одягу у східнослов'янських мовах // Мовознавство.— 1982.— № 4.— С. 50—57. |
| AS | — Archiwum książąt Lubartowiczów Sanguszków w Sławucie.— Lwów, 1887.— T. I; 1890.— T. III; 1890.— T. IV; 1910.— T. VI; 1910.— T. VII. |
| Br. | — Brükner A. Słownik etymologiczny języka polskiego.— Warszawa, 1957. |
| Goł. | — Gołębiowski L. Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane.— Kraków, 1861. |
| Kolberg | — Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny.— Kraków, 1882.— T. 1. |
| Linde | — Linde S. B. Słownik języka polskiego.— Lwów, 1854—1860.— T. I—VI. |
| Machek | — Machek V. Etymologicki slovnik jazyka českeho a slovenskeho.— Praha, 1957. |
| Minikowska | — Minikowska T. Wyrazy ukraińskie w polszczyznie literackiej XVI w.— Wrocław; Poznań; Toruń, 1980. |
| Moszyński | — Moszyński K. Kultura materialna Słowian.— Kraków, 1929.— Cz. 1. |
| Sławski | — Sławski F. Słownik etymologiczny języka polskiego.— Kraków, 1956—1965.— T. 1—2. |
| SPl | — Słownik polszczyzny XVI w.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1966—1998.— T. 1—26. |
| SS | — Słownik staropolski.— Wrocław etc., 1955—1958.— T. 1—8. |
| SW | — Słownik języka polskiego / Pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedskiego.— Warszawa, 1900—1927.— T. 1—8. |
| SWO | — Kopaliński W. Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcejęzykowych.— Warszawa, 1980. |
| ZPL | — Zbiór praw litewskich od roku 1389 do roku 1529. Tudzież rozprawy sejmowe o tychże prawach od roku 1544 do roku 1563.— Poznań, 1841. |


**Hanna VOYTIV**

## THE NAMES OF HEADPIECES IN THE MONUMENTS OF THE UKRAINIAN LANGUAGE: HISTORY, SEMANTICS, FUNCTIONING

The subject and semantic set of the „names of clothing" nomens forms a sophisticated system of semantically and structurally heterotypical elements, that of „headpieces names" being one of them. This lexical and semantic group consisted in Old Ukrainian of a whole set of separate paradigms with a cognate semantic structure. The specificity of the lexical and semantic system of the monuments' language manifested itself in an intricate correlation of heterogenetic synonyms. The quantitative composition of the paradigms was affected by various styles and genres of the monuments. The „men's headpieces" subgroup is underlain by borrowings, whereas that of women's headpieces includes predominantly Common Slavonic or inherently Ukrainian word-stock. However, foreign borrowings are producing more derivatives modelled according to Ukrainian.

*Андрій ДАНИЛЕНКО*

# МІСЦЕ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В ЛІНҐВІСТИЧНИХ ПОГЛЯДАХ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ

**1. Вступні завваги.** Олександер Потебня (1835—1891) — один із найвидатніших представників лінґвофілософської думки XIX ст. Проте внесок цього науковця у різні ділянки гуманітарного знання часто-густо тлумачено спрощено як на Заході, так і вдома. Окрім сумлінного переповідження довгих витягів із його праць, трактованих, до речі, надмір імпресіоністично[1], дотепер майже не друковано розвідок про соціолінґвістичний статус української мови[2] в поглядах О. Потебні. Останній, щоправда, присвятив цьому питанню лише дві статті „Язык и народность" („Мова і народність") і „О национализме" („Про націоналізм"), що з'явилися друком уже по смерті автора 1895 р. і 1913 р. відповідно[3].

Годі нагадувати, що зазначена проблема була мало не проскрибована за часів Радянського Союзу, в якому російська мова, як колись і в Російській імперії, мала всі права державної мови та *lingua franca*. Тим-то стає очевидним, чому питання української мови в потрактуванні О. Потебні було майже суцільно замовчуване в радянській науці[4]. За нерівноправного функціонування національних мов у СРСР радянські, а надто російські, науковці ніколи навіть не наважувалися ставити це питання у ширший історико-політичний і суспільний контекст кінця XIX — початку

---

[1] Райнов Т. Александр Афанасьевич Потебня.— Петроград, 1924; Вільчинський Ю. Олександр Потебня як філософ.— Львів, 1995.— С. 12—13, 16. Докладну критику останньої праці див.: Вакуленко С. Проблеми філософічного прочитання Потебні [Рецензія на: Вільчинський Ю. Олександр Потебня як філософ.— Львів, 1995.— 128 с.] // Зб. Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія.— Харків, 1998.— Т. 7.— С. 236—252.

[2] Багалій Д. Думки О. О. Потебні про українську народність // Бюлетень редакційного комітету для видання творів Потебні.— Харків, 1922.— [Кн.] 1.— С. 48—55; Чехович К. Олександер Потебня. Український мислитель-лінґвіст.— Варшава, 1931.— С. 93—118; Шульгін О. Потебня і національне питання // Збірник на пошану Зенона Кузелі. Праці філологічної та історичної секцій.— Париж, 1962.— С. 479—489 (Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ).— Т. CLXVIII).

[3] Потебня А. Язык и народность // Потебня А. Мысль и язык.— Харьков, 1913.— С. 187—220; його ж. О национализме // Там само.— С. 221—225.

[4] Москаленко А. О. О. Потебня як діалектолог і історик української мови // О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики. Матеріали III Республіканської славістичної конференції, присвяченої 125-річчю з дня народження О. О. Потебні (23—27 грудня 1960 р.).— Харків, 1962.— С. 75—84; пор.: Roždestvenskij J. Wilhelm von Humboldt in der russischen philologischen Literatur des 19. Jahrhunderts // Sprache—Bewußtsein—Tätigkeit. Zur Sprachkonzeption Wilhelm von Humboldts / Hrsg. von K. Welke.— Berlin, 1986.— S. 178—197.

XX ст.[5] — від заборони української мови царською адміністрацією в ході приборкання бунтівливих поляків до її драстичних обмежень уже за радянських часів.

Як наслідок, місце української мови в системі лінґвістичних поглядів О. Потебні залишалося донедавна поза рамцями офіційно дозволеної науки. Окрім поодиноких розвідок[6], у яких автори намагалися не зачіпати ідеологічно непевних аспектів зазначеної соціолінґвістичної проблематики, думки науковця про українську мову досліджувано крізь призму ідеологічних уподобань: чи то з позицій войовничо комуністичних[7], чи то відверто націоналістичних[8], а навіть їх недоречного симбіозу[9]. Хоч як це дивно, але й у деяких новіших працях, писаних здебільшого на позитивістських засадах, укотре пропоновано народницькі інтерпретації, дотичні, зокрема, до внеску харківського філолога в розвиток „високої української культури в Російській імперії" XIX ст.[10] Під цим оглядом, Ю. Шевельова можна вважати одним з небагатьох дослідників, які намагалися-таки інтерпретувати погляди О. Потебні на українську мову з позицій, вільних від ідеологічних настанов.

У цій статті ми спробуємо довести, що й Ю. Шевельов[11] вляг спокусі змалювати О. Потебню „щирішим українцем", ніж той насправді міг бути. У зв'язку з цим доречним буде спершу критично розглянути найсуперечливіші оцінки соціолінґвістичної концепції О. Потебні й запропонувати натомість вільну від ідеологічного забарвлення інтерпретацію його поглядів. Говорячи про дальші висліди пропонованого тут дослідження, ми певні, що воно наблизить нас до розуміння місця, що його О. Потебня посідає не тільки в царині східнослов'янського мовознавства, але й на європейському інтелектуальному коні нової, позитивістської доби.

**2. „Ворог Росії" чи „зрадник української національної ідеї"?** Як здається, є твердий ґрунт для припущення, що на наукову діяльність О. Потебні — вихідця з „малоросійської шляхти"[12] — могло з самого

---

[5] Ermen I. Aleksandr Afanas'evič Potebnja (1835—1891) und seine Rezeption im Westen // History and Rationality. The Skövde Papers in the Historiography of Linguistics / Ed. by K. D. Dutz. Kjell-Åke Forsgren.— Münster, 1995.— S. 211—225.

[6] Див., наприклад: Ижакевич Г. Роль украинского языкового элемента в научном и эпистолярном наследии А. А. Потебни // Наукова спадщина О. О. Потебні і сучасна філологія. До 150-річчя з дня народження О. О. Потебні.— К., 1985.— С. 45—54.

[7] Москаленко А. О. О. Потебня як діалектолог...— С. 76, 83—84.

[8] Німчинов К. Значення Потебні для українського культурно-національного руху / Підгот. до публікації О. С. Юрченка і Є. Х. Широкорад // Вісник Харківського університету.— 2000.— № 491. Серія філологія.— С. 152—159; Калашник В. Ставлення О. О. Потебні до української мови та завдання її вивчення в оцінці Юрія Шевельова // Видатний філолог сучасності (Наукові виклади на честь 85-ліття Юрія Шевельова).— Харків, 1996.— С. 23—26.

[9] Михайлин І. Людство складається з націй // Березіль.— 1992.— № 2.— С. 155—156.

[10] Див.: Yekelchyk S. The nation's clothes: constructing a Ukrainian high culture in the Russian Empire, 1860—1900 // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas.— 2001.— Bd. 49 (2): Themenschwerpunkt: Die ukrainische Nationalbewegung vor 1914.— S. 230—239.

[11] Шевельов Ю. О. О. Потебня і українське питання. Спроба реконструкції цілісного образу науковця // Олександер Потебня. Мова — Національність — Денаціоналізація. Статті і фраґменти / Упоряд. і вступна стаття Ю. Шевельова.— Нью-Йорк, 1992.— С. 7—46; його ж. О. О. Потебня і стандарт української літературної мови // Мовознавство.— 1992.— № 2.— С. 67—74; № 3.— С. 57—68.

[12] Потебня О. [Автобиография Александра Потебни] // Олександер Потебня. Мова...— С. 49; Лешка О. Материалы для биографии А. А. Потебни // Slavia.— 1976.— T. XLV (1).— S. 47—59.

початку вплинути українське питання, яке існувало в царській імперії в умовинах російського культурного імперіалізму[13]. Недарма „маґістра Потебню“ неодноразово в російській пресі, а також у доносах П. Бессонова (колишнього протеже О. Потебні в Харківському університеті) називано „польським шпиґуном“, або „скрайнім українофілом“, або ж затятим „ворогом Росії“[14]. На думку В. Франчук[15], причиною цього могло бути свідоме включення О. Потебні в революційні події в Польщі, що збіглися в часі з його науковим відрядженням до Німеччини 1862—1863 рр. Проте на О. Потебню в цьому разі могла вплинути, передусім, трагічна загибель його братів Андрія і Миколи, які воювали на боці польських повстанців на початку 1860-х рр.

Хоч як це дивно, але „скрайнє українофільство“ О. Потебні видається менш переконливим, якщо згадати, скажімо, про телеграму, що він її склав від імени Харківського університету з нагоди відкриття пам'ятника О. Пушкінові в Москві. У цій телеграмі О. Потебня висловив, зокрема, сподівання на дальший „поступ як народности, так і всенародности російської літератури“[16]. Ця теза, як здається, засвідчує якщо не цілковите першенство загальноросійської, чи то пак спільноруської, словесности в поглядах О. Потебні, то принаймні неможливість існування місцевого (національного) складника поза засягом спільного — „всенародно-російського“ — підкладу. Проте цей висновок може здатися спірним, особливо через сталі етнокультурні вподобання О. Потебні, що могли були зайти в суперечність із його захопленням російськими письменниками, зокрема Ф. Достоєвським, Ф. Тютчевим, Л. Толстим та ін.[17] Тим-то стає зрозумілим, чому О. Потебню могли звинуватити у зраді національної ідеї, хоча такі закиди, як слушно ствердив О. Ветухів, не мали під собою жодних підстав[18].

Як ще один здогадний доказ українофільських симпатій О. Потебні можна згадати його конфлікт з Петром Лавровським, трохи старшим за нього професором Харківського університету. В одному з листів до Адольфа Патери О. Потебня пояснював розрив зі своїм колеґою докорінними розбіжностями в їхніх поглядах[19], зосібна на східнослов'янський повноголос[20]. Щоправда, причина неочікуваного конфлікту після кількох років взаємної приязні може виглядати набагато прозаїчнішою. Цілком імовір-

---

[13] Ermen I. Aleksandr Afanas'evič Potebnja...— S. 217.

[14] Айзеншток И. Из истории научного наследия А. А. Потебни / Підгот. до друку С. А. Гальченко // О. О. Потебня і проблеми сучасної філології / Відп. ред. В. Ю. Франчук.— К., 1991.— С. 200—201.

[15] Франчук В. Олександр Опанасович Потебня.— К., 1975.— С. 10—15; пор.: Шевельов Ю. О. О. Потебня і українське питання...— С. 24—27, 39.

[16] Сумцов М. Ф. Спогади й замітки про Потебню // Бюлетень редакційного комітету...— [Кн.] 1.— С. 61; пор.: Vetukhiv O. Towards an understanding of Potebnja (critical and bibliographical observations) // The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.— New York, 1956.— Vol. 5.— N 2—3 (16—17).— P. 1081—1082.

[17] Багалей Д. [Александр Афанасьевич Потебня] // Памяти Александра Афанасьевича Потебни (†29 ноября 1891 г.).— Харьков, 1892.— С. 21—22.

[18] Vetukhiv O. Towards an understanding...— P. 1082.

[19] Лешка О. Материалы для биографии...— S. 53.

[20] Потебня А. Два исследования о звуках русского языка. I. О полногласии. II. О звуковых особенностях русских наречий.— Воронеж, 1866.— С. 11 і наст.; його ж. Заметки о малорусском наречии.— Воронеж, 1871.— С. 36 і наст.

но, що він міг бути спровокований самим П. Лавровським, який неґативно поцінив першу (не зовсім вдалу) докторську дисертацію О. Потебні — „Про мітичне значіння деяких обрядів і вірувань" („О мифическом значении некоторых обрядов и поверий")[21]. А коли це справді так, то висновок Є. Айзенштока про ідеологічне і політичне (а навіть національне) підґрунтя цього конфлікту, з огляду на „чорносотенний реакціонізм" П. Лавровського, виглядає надто сміливим, а отже — вкрай суґестивним[22]. Так чи так, але цей конфлікт, хоч би яку природу він мав, навряд чи може правити за один із переконливих доказів проґресивніших поглядів О. Потебні.

Так само непереконливим виглядає інший здогад, що його вперше висунув К. Чехович[23] і розмірно недавно повторив Ю. Шевельов, а за ним деякі інші сучасні дослідники[24]. Усі вони сходяться на тому, що О. Потебня, попри те, що писав свої праці переважно російською мовою, все одно, мовляв, тематикою й ідеологією був українським науковцем з виразно українським фразеологічним мисленням. Звідси залишається зробити наступний крок у реконструкції Потебневого „українського націоналізму" (К. Чехович), запостолювавши готовність харківського науковця обстоювати цілком відрубний (незалежний) від решти східнослов'янських „наріч" розвиток української мови.

Такого роду припущення, яким би привабливим воно не виглядало, потребує докладної ревізії усталеного підходу до визначення місця української мови в теорії О. Потебні, а надто в контексті запропонованого цим філологом її літературного стандарту. За відпровідну точку в дальшому аналізі правитиме його теза про те, що не „географічна спільність території", релігії, господарства, мистецтва і не „схожість зовнішнього трибу життя" тощо, але „спільність мови" є доконечною передумовою існування народу[25]. Утім, перед тим, як заглибитися в подробиці, варто вказати на ще одну рису вдачі Потебні — песимізм, який, загостришися в зрілі роки науковця, міг був позначитися на його етнонаціональній концепції[26]. Недарма мало не з самого початку своєї академічної кар'єри О. Потебня зосередив увагу на питаннях історичного синтаксису східнослов'янських мов та, загалом беручи, східнослов'янської філології. Отож-бо, достоту з'ясувавши причину суспільно-політичного песимізму та „наукової відрубности" харківського науковця, ми зможемо визначити, бодай у першому наближенні, місце української мови в його лінґвістичних поглядах.

**3. Націоналізм чи етнографізм?** Виходячи з окресленої вище критичної настанови, ми маємо, здається, підстави звести „(лінґвістичний) націоналізм" О. Потебні до кількох тез, які потребують додаткового висвітлення[27]. Варто почати з того, що О. Потебня, як слушно стверджує більшість

---

[21] Шевельов Ю. О. О. Потебня і українське питання...— С. 27—28.

[22] Айзеншток И. Из истории научного наследия...— С. 201—202.

[23] Чехович К. Олександер Потебня...— С. 26, 34.

[24] Шевельов Ю. О. О. Потебня і стандарт української літературної мови.— С. 68; Кравченко Є. Г., Загнітко А. П. Традиції Харківської лінгвістичної школи в галузі унормування мови // Вісник Харківського університету.— № 491.— С. 52.

[25] Потебня А. О национализме.— С. 222.

[26] Vetukhiv O. Towards an understanding...— P. 1090.

[27] Ermen I. Aleksandr Afanas'evič Potebnja...— S. 213.

науковців, усе своє життя був відданий українському народові та його мові. Проте його закоханість в українському фольклорі та рясні цитати з українських пам'яток і пісень нічого посутнього в цьому разі не доводять. Інакше словенець Фран Міклошич, який першим увів у науковий обіг українську мову, може видатись справжнім українським націоналістом.

В особистому житті О. Потебня, справді, переймався специфічними українськими проблемами, зокрема й „малоросійським наріччям", яке за драстичних умов, створених у царській імперії для всіх неросійських, а навіть і православних, етносів, ледве-ледве животіло. Наприклад, ще бувши студентом, О. Потебня приятелював з членами харківського гуртка українських студентів (П. Лобком, О. Шимаковим, І. Біликовим, М. Жученком, В. Мовою та ін.), а згодом став навіть одним із лідерів Харківської „Громади"[28]. Окрім того, відомі листи О. Потебні, писані ним з Берліна 1862 р. до Івана Білика (приятеля з Харківської „Громади"), засвідчують українофільство автора в питаннях „суспільно-політичної освіти" української народности[29]. О. Потебня, зокрема, стверджував, що до того, як намагатися справляти вплив на інших, треба переінакшити себе самого. Тим-то студент мусить стати спершу українцем, а вже потім переробляти свій університет на українську установу[30].

У своїх листах до І. Білика О. Потебня запропонував, геть у загальних рисах, етнологічні підвалини „українських стремлінь" („украинские стремления"), які, неодмінно вкупі з „помірними громадянськими стремліннями" („разумными гражданскими стремлениями"), здатні спричинити „любов до науки й мистецтва"[31]. Ототожнення „ідеї [української] національности" з любов'ю до науки й мистецтва промовляє між іншим про закоріненість етнонаціональних поглядів О. Потебні у романтичній традиції, згідно з якою першенство посідали не універсалії, а відмінності між мовами. Ця концепція домінувала вже наприкінці XVIII ст., зокрема в писаннях Й. Ґ. Гердера як представника „позитивної багатомовности" на противагу „вузьконаціоналістичній одномовності". Отож, О. Потебня лише ствердив те, що вже було закладено, зокрема, в німецькій традиції, наголосивши у своїх листах на тезі, яка вже на той час перетворилась на заяложену тему в народницькому потрактуванні української культури й мови: „Серце Малоросії є не місто, а село"[32].

На початку своєї академічної кар'єри, заходившися досліджувати мовні, культурні, антропологічні та інші етнічні відмінності між східними слов'янами, О. Потебня віддав перевагу власне етнографічному підходу. У зв'язку з цим є підстави ототожнити його „скрайнє українофільство" з мовним патріотизмом, культивованим, наприклад, Ґ. Ляйбніцем, Й. Ґ. Гаманном, Ґ. Е. Лессінґом та іншими апостолами німецького етнолінґвістич-

---

[28] Житецький Г. О. О. Потебня і Харківська громада в 1861—63 рр. (Із щоденника та листування В. С. Гнилосирова) // За сто літ. Матеріяли з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття / За ред. М. Грушевського.— К., 1927.— Кн. 1.— С. 73.

[29] Потебня О. [Аспекты культурной и политической программы Потебни в начале шестидесятых годов. Три письма к Ивану Беликову] // Олександер Потебня. Мова...— С. 53—64.

[30] Там само.— С. 55.

[31] Там само.— С. 56.

[32] Там само.

ного самовозвеличення як реакції на французький культурний снобізм та французьке політичне й економічне панування в Європі[33]. Для О. Потебні бути українцем (німцем, французом абощо) значило не так належати до котрогось народу, як бути частиною спільноти людей, яка використовує одну мову. Характеристично, що, розрізняючи, з одного боку, поняття „національної ідеї“ та, з другого боку, поняття „народности“, він давав перед останньому. Згідно з О. Потебнею, народність, що її визначає мова, є чимось об'єктивнішим і менш апріорним супроти національної ідеї, що її підживлюють певні „національні стремління“. А отже, поняття народности виключає оперування такими категоріями, як „прикінцева мета й осягнення довершености“[34].

Утім, остання теза аж ніяк не передбачає позитивістської, у Дарвіновому дусі, ідеї проґресу, що її віднаходили в лінґвофілософській концепції О. Потебні вже його сучасники. Уперше запропоноване 1892 р. А. Будиловичем[35] порівняння Дарвінової теорії еволюції з ученням О. Потебні про стадіальний розвиток частин мови залишається, попри свою поверховість, надзвичайно популярним і сьогодні[36]. Щоправда, допіру недавно Й. Томан довів, що антидарвінізм можна вважати за питомий вияв російського, чи то пак східнослов'янського, різновиду (візантійської) культури[37]. Останній характеризується, між іншим, телеологічним принципом унутрішньо зумовлених мовних змін на противагу механістичному тлумаченню зовнішньо вмотивованої еволюції, що базується на принципі кавзальности[38]. На доказ цієї тези можна навести, наприклад, телеологічно вибудувану схему занепаду дієприкметникової структури з одночасним розвитком дієслівної структури речення, перехід від структури речення з кількома предикативними центрами до структури з одним предикатом, а також інші передбачувані (внутрішньо зумовлені) стадіальні зміни, які дозволили радянським лінґвістам розглядати О. Потебню як передвісника оригінальної типологічної школи в російському мовознавстві[39].

Якщо придивитись до Потебневих понять „народности“ та „національної ідеї“ крізь призму еволюційної теорії, то можна, здається, запостулювати певний концептуальний паралелізм між цією поняттєвою парою, з одного боку, та етнічним і громадянським націоналізмами, з другого[40]. А втім, мова як внутрішня детермінанта народности залишається,

---

[33] Berlin I. Three Critics of the Enlightenment. Vico. Hamann. Herder.— Princeton, 2000.— P. 174.

[34] Потебня А. Язык и народность.— С. 213, 218; його ж. О национализме.— С. 223.

[35] Будилович А. [Александр Афанасьевич Потебня] // Памяти Александра Афанасьевича Потебни...— С. 64.

[36] Див., зокрема: Райнов Т. Александр Афанасьевич Потебня.— С. 31—32; Шевельов Ю. О. О. Потебня і українське питання...— С. 38; Gasparov B. From the romantic past to the modern world: historical-cultural underpinnings of Potebnja's thought on language // Harvard Ukrainian Studies.— 1994.— Vol. 18 (1/2). Special Issue: Ukrainian Philology and Linguistics / Ed. by M. S. Flier.— P. 103.

[37] Toman J. The ecological connection: a note on geography and the Prague School // Lingue e stile.— 1981.— Vol. 16 (2).— P. 271—282.

[38] Sériot P. Structure et totalité.— Paris, 1999.— P. 16.

[39] Кацнельсон С. К вопросу о стадиальности в учении Потебни // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка.— 1948.— Т. 7.— № 1.— С. 83—95.

[40] Smith A. National Identity.— London, 1991.— P. 8 ff. В інших термінах тут може йтися про „старорежимний автономізм“ („ancién-regime autonomism“) як вимогу збереження традиційного трибу публічного життя та „нового націоналізму“, що постав на основі уявлень

згідно з О. Потебнею, культурним чинником, тимчасом, як сам народ, на його думку, здатний і повинен боронити свій культурний спадок. Як наслідок, можна здогадатися, що, властиво, етнографізм О. Потебні, укорінений у романтичній традиції, не дозволив йому помістити український етнос поміж найрозвиненіших націй Європи. Саме в цьому контексті випадає трактувати глибоке розчарування О. Потебні в майбутньому українського народу, що він його охрестив „етнографічним матеріалом"[41]. Пригнічений невдачею українців увійти до складу якщо не *policierte nationen*, то принаймні перетворитися на повнокровну націю, спроможну спілкуватися з іншими націями на рівних, О. Потебня змушений був обмежити коло своїх зацікавлень українським фольклором і народно-побутовим письменством у дусі Г. Квітки-Основ'яненка, доповнивши все це значно пізніше, але вже з інших міркувань, літературним перекладом поодиноких рапсодій з Гомерової „Одіссеї".

**4. Мова і народність.** З огляду на цілком імовірний унутрішній конфлікт між „громадянським ставленням" О. Потебні до рідної мови, гідної, на його думку, незалежного статусу нарівні з рештою (східно)слов'янських мов, та його філософією мови, було б надзвичайно корисно з'ясувати, чи його „громадянська позиція" ґрунтувалася на етнічних засадах. Це дозволить визначити справжній вектор взаємозалежности між громадянським та етнічним складниками в мовознавчих поглядах О. Потебні. Іншими словами, нас обходитиме, чи справді громадянські аспірації О. Потебні лежали в основі його дослідних принципів або ж, навпаки, його наукові переконання спричинилися до „аполітичної" настанови в зрілі роки.

Щонайперше варто спинитися на етнолінґвістичній концепції О. Потебні в класичній дотепер реконструкції К. Чеховича[42] і нещодавній, геть спрощеній як на модерні часи, інтерпретації Ю. Вільчинського[43]. Останній науковець, зосібна, стверджує, що „народ творить мову, мова народжує народний дух, народний дух — національну ідею, національна ідея — національне хотіння, національне хотіння — національну волю і дію"[44]. Як слушно зазначає з цього приводу С. Вакуленко, початок добаченої Ю. Вільчинським розвоєвої лінії (що саме нею його позиція відрізняється від Чеховичевої) справляє суперечливе враження: виходить, що народ творить мову, ще не маючи власного духу, а мова виступає щодо народу як щось зовнішнє, бо „надає" дух у його власність; ба й взагалі залишається незрозумілим, навіщо народові потрібен дух, якщо він і без нього спромігся створити мову — родительку духу[45].

Потебня, як відомо, вберігся від метафізичного тлумачення духу — тлумачення, що його чи не вперше запропонував В. фон Гумбольдт, а пізніше (дещо неоковирно) повторив К. Чехович і за ним Ю. Вільчинський. О. Потебня натомість спробував визначити дух у позитивістських термі-

---

про винятковість та осібність в ідеалістичній філософії і романтичному історизмі (Raeff M. Ukraine and Imperial Russia: intellectual and political encounters from the seventeenth to nineteenth century // Ukraine and Russia in Their Historical Encounter / Ed. by P. J. Potichnyj et al.— Edmonton, 1992.— P. 81).

[41] Овсянико-Куликовский Д. Воспоминания.— Петербург, 1923.— С. 182.

[42] Чехович К. Олександер Потебня...— С. 93—118.

[43] Вільчинський Ю. Олександр Потебня як філософ...— С. 110—111.

[44] Там само.

[45] Вакуленко С. Проблеми філософічного прочитання...— С. 242.

нах[46]. Дух, на його думку,— свідома розумова діяльність, що продукує ідеї. Ці ідеї своєю чергою передаються мовою. У цьому сенсі мова й дух — справді сумісні явища. Проте дух, чи то пак розумова діяльність, уможливлюється мовою, а отже, мова передує духові в часі, будучи певною мірою незалежна від нього. Одне слово, в питанні співвідношення духу і мови О. Потебня помітно відбігає від Гумбольдтової концепції, згідно з якою генетичне першенство надається духові, тимчасом, як мова є його живим витвором[47].

Спираючися на зазначеній теоретичній засаді, О. Потебня цілком логічно виснував, що мову треба тлумачити як диференційну ознаку народности. Відзначаючи структурні подібності не тільки між мовою та поетичним твором, але й мовою як знаковою системою, з одного боку, та як суспільним надбанням, з другого, О. Потебня запропонував цілком нове визначення народу як лінґвістично одностайної етнічної спільноти. Річ у тім, що така спільнота становить собою щось більше за кровну спорідненість, спільну культуру, релігію або географію з кліматом. А якщо вдатись до таких концептів, як форма та зміст, то народність, взагалі, надається до витлумачення як особливого способу (форми) представлення змісту або дійсности, тобто його заперечення. Із цього випливає, що народність полягає не в тому, щó саме виражається мовою, але в тому, як саме певний зміст виражається мовними засобами[48].

Як уже сказано, найпитомішою ознакою народности в концепції О. Потебні є мова, яка становить собою, щоправда, не звичайну прикмету певного народу, але „найдовершенішу його подібність"[49]. Якби об'єднання людства за мовою і, взагалі, за народністю було можливим, воно було б згубним для загальнолюдської думки. Через це існування котроїсь людини залежить від існування інших людей і, відповідно, існування інших народів є конче потрібне для розвитку певного народу, оскільки співіснування народів полягає не в асиміляції, а у взаємному пристосуванні[50]. Як наслідок, стає зрозумілим, чому „послідовний націоналізм є інтернаціоналізм"[51], адже будь-які „національні погляди обов'язково однобічні, і національне почуття немислиме без певної несправедливости щодо чужих"[52]. Отож, народність як сполучувальний чинник, застосований до котроїсь лінґвістичної спільноти, не має нічого до діла з т. зв. практичним націоналізмом, а відтак, вписується радше в коло зацікавлення мовознавчої науки.

Загалом беручи, логічна довершеність Потебневого концепта народности є більш ніж очевидна. Взорований на прикладі рідної для О. Потеб-

---

[46] Потебня А. Мысль и язык. 3-е изд.— Харьков, 1913.— С. 37 і наст.; пор.: Fizer J. Alexander A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature: A Metacritical Inquiry.— Cambridge (Mass.), 1987.— P. 17.

[47] Humboldt W. von. Werke in fünf Bänden.— Stuttgart, 1963.— Bd. 3: Schriften zur Sprachphilosophie.— S. 554; Вакуленко С. Проблеми філософічного прочитання...— С. 242.

[48] Потебня А. О национализме.— С. 222.

[49] Потебня А. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким // Отчет о двадцать втором присуждении наград графа Уварова. Приложение к XXXVII тому Записок Императорской Академии Наук.— 1880.— № 4.— С. 93.

[50] Там само; його ж. Язык и народность.— С. 206.

[51] Потебня А. Народные песни...— С. 93.

[52] Потебня А. О национализме.— С. 223, прим. 1.

ні мови, цей концепт не суперечить основним засадам його лінґвофілософської теорії. Ба більше, цей концепт був уґрунтований у романтичній традиції, яка, хоча й вийшла з моди в царині літератури, філософії й мистецтва на початку 1860-х рр., але далі панувала в народницькому потрактуванні „малоросійського наріччя" і його носіїв[53].

## 5. Проблема походження української мови

**5.1. Спільна східнослов'янська (давньоруська) мова.** Свої лінґвістичні погляди О. Потебня засновував на постулатах романтизму, зокрема про різноманітність людських спільнот і засадничу єдність усього людства, за якої різні народи мусять жити в гармонії один з одним. При цьому харківський науковець займав типову, як на вірнопідданого російського царя, позицію в потрактуванні східнослов'янської етнолінґвістичної єдности. Річ у тім, що в XIX ст. термін „руський" („русский" або „российский")[54] використовувано звичайно як спільний етнонім на позначення великоросів, малоросів та білорусів. Відмінності між цими гілками „руського народу" тлумачено з позицій не так національних, як реґіональних. Такі відмінності сформувалися, мовляв, унаслідок „прикрого поділу руського люду" по занепаді Київської Руси. Отож-бо, руська нація обіймає в собі усіх східних слов'ян, тимчасом, як „національна територія" мусить включати в себе землі сучасної України та Білоруси[55]. Доцільно нагадати, що таке розуміння етноніма „руський" було вперше запропоноване Інокентієм Ґізелем у його „Синопсисі", який, бувши надрукований уперше 1674 р., залишався аж до середини XIX ст. чи не єдиним підручником з історії в початкових школах Російської імперії.

Подібно до інших українських філологів другої половини XIX ст. (приміром, П. Житецького), О. Потебня не мав жодних намірів ставити під сумнів загальноприйняту на той час тезу про існування „руської прамови", або „спільноруської мови", яка могла була правити за проміжну ланку між спільнослов'янською (протослов'янською) мовою та сучасними „східнослов'янськими наріччями"[56]. Харківський науковець розглядав „спільноруську мову", чи то пак східнослов'янську мову, як конкретну діалектну систему, що вже за передісторичних часів вирізнялася на тлі інших слов'янських мов. Ця система мала такі характеристичні риси, як повноголос, одностайний розвиток носових голосних, сполучання плинних з єрами, однакову долю шиплячих приголосних, а також схожу рефлексацію сполук ***dj** і ***tj**[57].

---

[53] Yekelchyk S. The nation's clothes...— S. 232.

[54] Назва „русский" у працях О. Потебні може стосуватися функціонально різних східнослов'янських лінґвістичних систем, а отже, позначати, наприклад, як „народнорозмовну", так і книжну мову під добу Київської Руси. Окрім того, цю назву О. Потебня використовував у різних діахронічних смислах на позначення спільної східнослов'янської мови як часів Київської Руси, так і років його академічної діяльности в Харківському університеті.

[55] Miller A. Shaping Russian and Ukrainian identities in the Russian Empire during the nineteenth century: some methodological remarks // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas.— 2001.— Bd. 49.— Ht. 2: Themensschwerpunkt: Die ukrainische Nationalbewegung vor 1914.— S. 258.

[56] Потебня А. Разбор сочинения П. Житецкого: „Очерк звуковой истории малорусского наречия". Киев. 1876 [окремий відбиток].— Санкт-Петербург, 1878.— С. 11, 14.

[57] Потебня А. Два исследования...— С. 138 і наст.

На перший погляд, позиція О. Потебні в цьому питанні „науково неоправдана і лише зводить наукові досліди на манівці"[58], особливо якщо порівняти її з новітньою теорією, запостульованою в працях В. Ганцова, О. Курило й кількома десятиліттями пізніше обґрунтованою Ю. Шевельовим, який, зокрема, за відпровідну точку в формуванні специфічних українських рис уважає 6 ст. до н. е.[59] Цей погляд є суголосний Потебневій концепції, хоча й вона може здатися невиразно сформульованою з властиво націоналістичного погляду. Не дурно-бо О. Потебня був певний, що „подрібнення цієї [спільноруської] мови на наріччя" розпочалося далеко раніше за XII ст.[60] Після цієї дати історія східнослов'янських мов постає як історія відповідних — „великоруського" і „малоруського" — наріч. Звідси стає зрозумілим, чому О. Потебня завжди заперечував будь-які спроби надавати діалектним явищам статусу спільноруських. Дослідник, на його думку, мусить завжди пам'ятати, що вже від часу появи перших писемних пам'яток він має до діла зі взірцями не спільноруської мови, а лише поодиноких її діалектів, оскільки історія цієї мови хоч і ґрунтується на літературних текстах, але має діалектну природу і репрезентує історію руських діалектів[61].

Як дослідник історії східнослов'янських діалектів О. Потебня стверджував, що сучасна російська мова постала у висліді інтеґрації двох діалектних груп — північновеликоруської та південновеликоруської, що від них відрізняються проміжні — середньоруські — говори[62]. Окрім того, О. Потебня вперше запостулював існування двох поясів переходових говорів від північновеликоруської діалектної групи до малоруського наріччя. До першого поясу входили, на його думку, діалекти, розташовані між північно- та південновеликоруськими говорами, тимчасом, як другий пояс включав у себе говори, що перебувають між південновеликоруськими говорами і, властиво, українським наріччям. У цьому зв'язку заслуговує на неабияку увагу побіжна заввага, зроблена О. Потебнею в його відгуці про працю П. Житецького „Начерк звукової історії малоруського наріччя", про рівнобіжний перехід *ѣ* (ятя) в *і* в мовах стародавніх українців та новгородців[63]. Сам П. Житецький висунув-бо вельми гіпотетичну думку про спільне етнічне (племінне) походження українців та новгородців. О. Потеб-

---

[58] Чехович К. Олександер Потебня...— С. 145.

[59] Shevelov G. Y. A Historical Phonology of the Ukrainian Language.— Heidelberg, 1979.— P. 40.

[60] Потебня А. Два исследования...— С. 138; його ж. К истории звуков русского языка.— Воронеж, 1876.— Вып. 1.— С. 2, 5.

[61] Потебня А. Отзыв о сочинении А. Соболевского // Известия Отделения русского языка и литературы.— 1896.— Кн. 4.— С. 806—807.

[62] Пор.: Шахматов А. К вопросу об образовании русских наречий и русских народностей [окремий відбиток].— Санкт-Петербург, 1899.— С. 4.

[63] Слід зазначити, що О. Потебня тут удається до цілком нейтрального терміна „новгородський" на позначення як середньовічного Новгорода разом з його населенням, так і відповідного східнослов'янського діалекту. Щоправда, термін „давньоновгородський" зазнав останнім часом докорінного переосмислення, а отже, стосується вже двох діалектних груп на Півночі Росії — східної (ілменсько-словенської) і західної (кривицько-псковської). Цікаво, що „давньоновгородський діалект" уважають часто-густо за четверту, найархаїчнішу гілку слов'ян; див.: Зализняк А. О языковой ситуации в древнем Новгороде // Russian Linguistics.— 1987.— Vol. 11.— P. 115—132; Bjørnflaten J. I. Podobajetъ pamętь sъtvoriti. Essays to the Memory of Anders Sjöberg / Ed. by P. Ambrosiani et al.— Stockholm, 1995.— P. 39—49.

ня натомість припустив, „що, може, воно так і є, але з мови цього не видко. Знаходячи, що м[ало]р[уське] й п[івнічно]в[еликоруське] *и* на місці *ě* відмінні й за вислідами, і за процесами, я сказав [в іншому місці], що збіжність між мр. й пвр. *и* на місці *ě* є позверхова“[64].

Характеристично, що здогад О. Потебні про „приблизну схожість наслідків“ цілком незалежних процесів, які відбуваються у слов'янських мовах, що не контактують, був підтриманий у численних розвідках українських лінґвістів у 20-х рр. XX ст., а пізніше у фундаментальних розправах Ю. Шевельова. На жаль, здогад цей не набув належного поширення поміж російськими науковцями. Згадаймо в цьому разі бодай праці В. Криська, який, слушно спростовуючи задавнену гіпотезу О. Соболевського, О. Шахматова, Ґ. Хабурґаєва та інших лінґвістів про лехітські корені мови кривичів та інших племен у Північно-Західній Росії, висуває, натомість, не менш гіпотетичну тезу про існування такої собі українсько-новгородської етномовної спільноти[65]. У зв'язку з цим варто наголосити на тому, що О. Потебня не виключав можливого проникнення українських лексичних елементів далеко на північ, аж до самого Новгорода. Утім, він рішуче заперечував будь-які довільні припущення щодо первинної єдности давніх українських і новгородських говорів. Так чи так, але у світлі поглядів О. Потебні на генетичний стосунок між українськими й новгородсько-псковськими діалектами сучасна теорія В. Криська виглядає методологічно уразливою, оскільки ґрунтується на анахронічній тезі про існування „стандартної давноруської мови“ як гомогенної системи. Навзагал, теорія ця уподібнюється до застарілої ідеї П. Житецького про „загальний нахил звукового ладу [котроїсь мови] у той чи цей бік“, зокрема нахил малоруського та новгородського наріч до „*і* замість *е*“[66]. О. Потебня піддав останню тезу нищівній критиці, ствердивши, що український звук **і** постав на місці етимологічних **о** та **е** в новозакритих складах через стадії подовження і дифтонгізації[67].

Отож-бо, О. Потебня ладен був тлумачити історію мови в термінах історичної діалектології. Цікаво, що, попри значні перешкоди в дослідженні (брак надійних видань першоджерел, уривчасте знання про діалекти тощо), О. Потебня завжди спирався на фактичний матеріал як основу дальших теоретичних розважань. Проте, з огляду на обмежені можливості тодішньої лінґвістичної методології, зокрема слабкі місця в моло-

---

[64] Потебня А. Разбор сочинения П. Житецкого...— С. 30—31; див. ще: його ж. Два исследования...— С. 112.

[65] Див., наприклад: Крысько В. Древний новгородско-псковский диалект на общеславянском фоне // Вопросы языкознания.— 1998.— № 3.— С. 74—93. Критику цього погляду див.: Даниленко А. Юрій Шевельов як історик східнослов'янських мов // Записки НТШ. Праці Філологічної секції.— Львів, 2000.— Т. CCXXXIX.— С. 278—281.

[66] Житецкий П. Очерк звуковой истории малорусского наречия.— К., 1876.— С. 99.

[67] Потебня А. Разбор сочинения П. Житецкого...— С. 36. У загальних рисах цю теорію вперше сформулював 1852 р. Ф. Міклошич, який, щоправда, визнавав лише компенсаційне подовження відповідних звуків. Натомість О. Потебня, як відомо, крім компенсаційного подовження, реконструював ще й дифтонгізацію як наступну стадію в розвитку північноукраїнських етимологічних *о* та *е* в напрямі монофтонгів на кшталт *і, у* та *ӥ*. Характеристично, що вже 1876 р. (див.: Потебня О. К истории звуков...— С. 47) харківський учений неочікувано висловив інший здогад, згідно з яким постанню українськогоікавізму не конче передувало компенсаційне подовження. Цей здогад значно пізніше ґрунтовно опрацювали О. Курило та особливо Ю. Шевельов (див.: Shevelov G. Y. A Historical Phonology...— P. 318—334).

дограматичній теорії родовідного дерева, О. Потебня, як здається, задовольнився традиційним потрактуванням деяких доглибинних явищ в історії східнослов'янських мов. Приміром, незважаючи на низку цілком слушних спостережень над російською та українською мовами, О. Потебня підтримав надто сумнівну тезу про те, що білоруське наріччя, принаймні з погляду його фонетики, належить до числа південних говорів великоруського наріччя, хоча, з погляду лексичного, білоруське наріччя перебуває під українським упливом. Це припущення згодом зазнало критики інших славістів, насамперед О. Шахматова — відомого оборонця тези про існування давньої спільноруської мови, яка поступово диференціювалася в сучасні мови східних слов'ян. Він, зокрема, був певний, що білоруське наріччя як окрема мовна система складається з двох шарів: одного, найдавнішого, що єднає його з малоруським наріччям, і другого, що засвідчує його зв'язки з великоруськими говорами[68].

Утім, попри своє спірне тлумачення білоруської мови як одного з південновеликоруських діалектів, О. Потебня сповідував реалістичніший погляд на розвиток східнослов'янських мов і народностей, ніж, скажімо, О. Шахматов, який дивився на цей процес украй здоґматизовано. О. Потебня, наприклад, уважав, що модель родовідного дерева може мати обмежене застосування. Навзагал, дотримуючися цієї моделі,— яка, до речі, не ліпша від Шмідтової теорії хвиль,— О. Потебня визнавав, що „форма споріднености припускає різного роду ускладнення" — як диверґентні, так і конверґентні[69]. Отже, на авторову гадку, цій моделі аж ніяк не суперечить інше припущення, згідно з яким сучасні „руські наріччя" можуть мати не одну, а кілька прамов — „усе питання полягає в тім, наскільки [...] таке припущення спричинене нашими даними"[70]. Зазначімо, що К. Чехович зінтерпретував цю побіжну заввагу „українського мислителя-лінґвіста" простолінійно, заявивши, що О. Потебня був би відмовився від теорії про „єдину східнослов'янську прамову", якби мав на те ваговиті наукові арґументи[71]. Проте, як і більшість Чеховичевих висновків, цей умовивід побудований нашвидкуруч, без уваги до цілого комплексу інших чинників, а отже, потребує докорінного перегляду (див. § 6).

Сповідувавши молодограматичні постулати, О. Потебня наважився визнати конверґентні та диверґентні процеси в рамцях теорії родовідного дерева як рівноправні. Властиво, харківський науковець запропонував у цьому разі синтетичний, хоча й, у суті речі, молодограматичний, підхід, який допіру недавно „віднайшов" Р. Діксон. На думку останнього, протягом періоду рівноваги „лінґвістичні риси мають тенденцію до поширення на мови певного реґіону, внаслідок чого по довшому часі вони збігаються у спільному конверґентному прототипові"; натомість протягом наступного періоду (пунктуації, або порушеної рівноваги) з мови-праоснови можуть постати нові мови[72]. Якщо звернутися до стосункової хронології, запропонованої О. Потебнею для розвитку східнослов'янських діалектів, і вдати-

---

[68] Шахматов А. К вопросу об образовании...— С. 5; його ж. Введение в курс истории русского языка. Часть 1. Исторический процесс образования русских племен и наречий.— Петроград, 1916.— С. 107.

[69] Потебня А. Разбор сочинения П. Житецкого...— С. 9.

[70] Там само.

[71] Чехович К. Олександер Потебня...— С. 144.

[72] Dixon R. M. W. The Rise and Fall of Languages.— Cambridge, 1997.— P. 4 ff.

ся до аналогій у дусі Р. Діксона, то, приміром, передісторію спільнослов'янської мови можна ототожнити з періодом порушеної рівноваги. Той самий характер розвитку був властивий і передісторичній добі східнослов'янських діалектів, які задовго до X ст. могли були постати на ґрунті протодіалектів з конверґентними ознаками. Відповідно, за історичних часів, імовірно на початку XIII ст., східнослов'янські діалекти могли були відновити стан рівноваги[73]. У разі білоруської мови, яка, на думку О. Потебні, не має своєї власної історії, позиція вченого може здатися, з одного боку, методологічно хибною і, з другого, ідеологічно (націоналістично) не витриманою. Однак, коли не брати до уваги ідеологічні міркування, О. Потебня вкотре засвідчив тут свою відданість фактам, які так і не переконали його в незалежному розвиткові білоруської мови[74].

**5.2. „Спільнолітературна руська мова" і стандарт української літературної мови.** Розв'язуючи проблему спільносхіднослов'янської мови, О. Потебня, вочевидь, уникав політичних оцінок, які б могли суперечити концепції спільноруського національного будівництва[75]. Утім, в одному зі своїх публічних виступів у Харківському університеті О. Потебня наважився-таки висловитися прилюдно про незалежний розвиток, а отже, рівноправність усіх східнослов'янських говорів щодо літературної мови[76]. У зв'язку з цим варто з'ясувати, чи харківський науковець мав при цьому на увазі т. зв. „зовнішню" чи „внутрішню" історію східнослов'янських мов (за Я. Бодуеном де Куртене), зокрема стандартної (літературної) української мови.

Як уже зазначено, немає нічого дивного, що О. Потебня ставився до спільної літературної мови — спадку всіх східних слов'ян, як до висліду „внутрішнього поділу" давньоруської мови[77]. Навіть обстоюючи незалежний розвиток усіх східнослов'янських наріч, він ніколи не ставив під сумнів єдність руських народів і їхніх мов. О. Потебня наполягав на ступневій історичній конверґенції східнослов'янських наріч, зумовленій взаємним розумінням їх мовців. Така конверґенція виявила себе, зосібна, в постанні спільної літературної мови, яка зберегла дотепер багато рис, властивих давньоруській мові, але загублених здебільшого в сучасних діалектах. Отож-бо, така літературна мова, успадкувавши різноманітні особливості давньоруської мови, глибоко закорінена в єдності східносло-

---

[73] Потебня А. Два исследования...— С. 138.

[74] Навзагал, ця теза не має тут жодного значення, особливо коли до неї доступитися під оглядом романтичної традиції XIX ст. Недарма-бо слов'янщина того часу ще не була цілком артикульована в слов'янській лінґвістичній думці. Досить нагадати, що Ф. Міклошич, щирий словенський патріот, який першим увів у науковий обіг дані „малоруської мови", не визнавав самостійности словацької мови. З другого боку, Матія Маяр Зільський (1809—1892), інший словенський мовознавець, який винайшов „спільну слов'янську мову" („узаjемні славjанскі jезік"), уважав за самостійну мову східних слов'ян лише російську (див.: Duličenko (Дуличенко) А. D. Фран Миклошич и Матия Маяр Зильский: от языка праславянского к языку всеславянскому // Fran Miklošič: zbornik / Miklošičev simpozij, Ljubljana, od 26. do 28. junija 1991 / Prev. Jože Toporišič et al.— Ljubljana, 1992.— S. 431—444). Повчальним буде провести в цьому місці паралель між словенцем Ф. Міклошичем, який писав свої праці по-німецькому, й українцем О. Потебнею, який використовував російську мову як наукову.

[75] Miller A. Shaping Russian...— P. 257.

[76] Shevelov G. Y. Alexander Potebnja as a linguist // The Annals of the Ukrainian Academy...— Vol. 5.— N 2/3.— P. 1112—1127.

[77] Потебня О. Общий литературный язык и местные наречия // Олександер Потебня. Мова...— С. 123 ff.

в'янських діалектів, адже всі вони не тільки взяли участь у формуванні цієї стандартної мови, але й надалі впливають на її розвиток.

Згідно з О. Потебнею, „здоровий розвиток народу" підтримується здебільшого місцевими (народними) письмовими говірками, названими свого часу А. Будиловичем „провінційними жарґонами"[78]. Проте такі „жарґони", на думку О. Потебні, значно сприяють зміцненню „спільнолітературної руської мови", яка своєю чергою є передумовою „єдности руського народу". Спираючись на „цілковиту рівність усіх руських говорів", науковець доходить іншого, не менш цікавого висновку щодо найближчого майбутнього „спільнолітературної руської мови". Звісно, існування цієї мови залежить не тільки від її власного поступу, але й від розвитку місцевих літератур, зокрема „малоруського письменства", яке, як відомо, зазнавало на той час у Російській імперії великих утисків і обмежень[79].

На тлі сказаного неабиякої ваги набувають кілька завваг О. Потебні щодо української мови і української літератури як доконечних складників „спільноруської" мови і літератури. Зокрема, автор висловив свою глибоку стурбованість з приводу „великоруського забарвлення нашої [спільноруської] письмової мови", яке посередньо загрожувало самому існуванню східнослов'янської етнолінґвістичної єдности, заснованої на рівно(правно)сті народів і мов[80]. Цікавішою, хоча й набагато сумнівнішою, є інша настанова О. Потебні, який, покликаючися на давню літературну традицію на Півночі та Сході Руси на противагу її південно-західним землям, ладен був визнати великоруську мову за єдино придатну для наукового вжитку[81]. Щоправда, він робив при цьому важливе застереження, призначене як для великоросійських націонал-патріотів, так і для затятих українофілів того часу. На його думку, коли не брати під увагу „великоруське фонетичне й почасти формальне забарвлення", а також „великоруський правопис", мова ця „більше за всі інші руські говори здатна правити за орган абстраґованої думки"; здатність-бо ця ґрунтується на тому, що його було внесено інтеліґенцією „спільноруських, але не російських областей"[82]. Звідси стає зрозумілим незадоволення О. Потебні з того, що „російський літературний язик перевертається з загальнооб'єднуючого ув виключно національний російський"[83].

У цій ситуації українці повинні подбати про їхню власну писемну традицію. Головна проблема полягає, либонь, у тому, яка саме літературна традиція, відповідно мовна програма, може правити за основу стандартної (літературної) української мови. Навіть у націотворчому контексті XIX ст. дещо дивною може видатися настанова харківського науковця у визначенні статусу „спільнолітературної руської мови" проти „мало-

[78] Потебня О. Общий литературный язык...— С. 133—134.

[79] Там само.

[80] Там само.— С. 130.

[81] Сумцов М. Ф. Спогади...— С. 64.

[82] Потебня О. Общий литературный язык...— С. 136. Цікаво, що О. Потебня наполягав на порівняльному характері граматики „спільнолітературної мови" не просто через те, що, мовляв, виявлення особливостей певної мови дістає найширший простір, коли порівнюється між собою ряд споріднених мов (Русанівський В. М. Історія української літературної мови.— К., 2001.— С. 231), а через саму „властивість предмета" дослідження — „багатоскладений склад руської мови" (Потебня О. Общий литературный язык...— С. 130).

[83] Сумцов М. Ф. Спогади...— С. 64.

руської писемности“ (писемної мови)[84]. Для нього „спільнолітературна мова й обласний говір — два різні інструменти, й дико буде заборонити грати на балалайку через те, що існують церковні органи. Є письменники, напр., Квітка, які на спільнолітературній мові — очевидна посередність, але на своїй рідній говірці, можна сказати, безсмертні“[85]. Тим-то, подібно до Якоба Ґрімма в Німеччині, малоросійські письменники штибу Івана Котляревського, Григорія Квітки, Петра Гулака-Артемовського та ін., розвиваючи місцеву говірку, зміцнюють водночас „спільнолітературну руську мову“: з одного боку, вони живлять спільноруський (східнослов'янський) характер такої мови і, з другого, продукують взірці побутово-етнографічної літератури.

Загалом беручи, мовна програма О. Потебні, як вона постає в реконструкції Ю. Шевельова[86] і автора цієї розвідки[87], аж ніяк не суперечить Потебневій концепції східнослов'янської етнолінґвістичної єдности. Як на практиці, так і в теорії О. Потебня завзято протистояв тим „оборонцям самостійности малоруської мови“, які опиралися визнати доцільність існування „спільнолітературної мови“. Цілком імовірно, що О. Потебня мав на увазі пуристичну школу М. Старицького та його наслідовників. Недарма 1887 і 1889 р., немовби уникаючи спокуси й собі кувати новотвори, О. Потебня зосередився на редагуванні творів Квітки, а також усебічній підтримці маловідомого, але здібного поета-вісімдесятника та цікавого етнографа Івана Ман[д]жури[88]. Одне слово, О. Потебня не міг прийняти мовну програму, яка б суперечила його лінґвофілософським поглядам. Останні спиралися на ієрархію „спільноруської“ єдности, в якій малоруське наріччя використовувалося здебільшого для побутописання, тимчасом, як великоруське надавалося для обговорення наукових (високих) тем.

Власна мовна програма О. Потебні — бодай та, що реконструюється в його неповному перекладі Гомерової „Одіссеї“[89],— ґрунтується на цілком противному баченні розвитку української літературної мови, адже він намагався дійти першопочатків українського народу і його мови. Попри те, що О. Потебню глибоко цікавили взірці народної творчости, Ю. Шевельов, здається, помилився, коли вбачив в основі мовної програми О. Потебні архаїчний фольклор[90]. Утім, не вдаючися до детальнішого аналізу Потебневого перекладу „Одіссеї“, можна ствердити, що науковець уникав як барокової, так і народницької традицій. Ба більше, у своєму перекладі він заперечував будь-які зв'язки української літературної мови з

---

[84] Див.: Потебня А. Язык и народность.— С. 200; його ж. Народные песни...— С. 96—97.

[85] Потебня О. Общий литературный язык...— С. 134.

[86] Див. посилання 11.

[87] Даниленко А. Ще раз про високий стиль у Потебневім перекладі „Одіссеї“ // Wiener slavistisches Jahrbuch.— 1999.— Bd. 45.— S. 231—250.

[88] Див.: Айзеншток Я. І. Манжура і Ол. Потебня // Записки історично-філологічного відділу ВУАН.— К., 1928.— Кн. XXI—XXII.— С. 149—160.

[89] О. Потебня переклав повністю рапсодії 7 й 8, а рапсодію 3 лише частково — вірші 1—275. Переклад був уперше оприлюднений А. Русовим у додатку до Потебневих „Из записок по теории словесности“ (Харків, 1905.— С. 538—583). Одне з нещодавніх досліджень цього перекладу в контексті формування української літературної мови див.: Даниленко А. Ще раз про високий стиль...— S. 231—250.

[90] Shevelov G. Y. Homer's arbitration in a Ukrainian linguistic controversy: Aleksander Potebnja and Peter Niščyns'kyj // Harvard Ukrainian Studies.— Vol. 18 (1/2).— P. 104—116.

середньоукраїнською мовою, яка асоціювалася звичайно з козацькими часами. На відміну від „кувачів нових слів", з одного боку, та адептів народницько-козацького романтизму, з другого, О. Потебня датував зародження української літературної мови добою середньовічної Київської Руси. Іншими словами, формування української літературної мови відбувалося, у згоді з поглядами О. Потебні, протягом тривалого часу — від сивої давнини, відбитої в середньовічних пам'ятках, до новітніх часів, зафіксованих у фольклорних записах[91].

Як наслідок, зринає спокуса припустити, що, немовби вправляючися з засобами української мови, О. Потебня годен був уґрунтувати її дальший розвиток у східнослов'янській літературній традиції, зреалізованій, зокрема, у т. зв. спільнолітературній руській мові. Незалежний розвиток української мови мав у поглядах О. Потебні стосунковий характер, оскільки мова ця підпорядкована загальному „етнолінґвістичному благу" всіх східних слов'ян. Залишається лише гадати, чи не це було причиною того, чому мовна програма О. Потебні, в якій поважне місце посідав фольклор і давньоруська мова, вже наприкінці XIX ст. вважалася учорашнім днем[92].

**5.2.1. Українізми в літературній мові О. Потебні.** У світлі сказаного неабиякого значення набуває проблема співвідношення української та російської літературних мов як в академічній діяльності О. Потебні, так і в його особистому житті. Певна річ, Валуєвський циркуляр 1863 р. та Емський акт 1876 р. драстично обмежили вживання української мови. Цілком імовірно, що це стало однією з причин того, що О. Потебня зібрав свою увагу на науковому вивченні української мови[93]. Так чи так, але це може пояснити певною мірою, чому харківський науковець писав свої твори виняткова спільноруською мовою, яка, за його словами, фонетично й почасти формально збігалася з мовою великоруською[94]. Характеристично, що, рішуче засуджуючи русифікаторську політику царського уряду щодо української мови, О. Потебня розмовляв вдома не своєю рідною говіркою, а великоруською (російською) літературною мовою[95].

Повертаючися до наукової діяльности О. Потебні, варто зазначити, що саме лише використання українського матеріалу, ексцерпованого з українських пам'яток або фольклору, тільки потверджує звичайну практику поміж тогочасними славістами (І. Срезневський, Ф. Міклошич та ін.) та деякими індоєвропеїстами (К. Бруґман, Б. Дельбрюк та ін.). Дуже цікавою, з цього погляду, постає лінґвістична компетенція самого О. Потебні, яка, згідно з Г. Їжакевич, час від часу прозраджувала вкраплення „граматичних українізмів". Авторка, зокрема, навела кілька прикладів рівнобіжного керування на кшталт рос. *касаться до* (ґен.) проти укр. *стосуватися до* (ґен.), рос. *басня про* (ак.) проти укр. *байка про* (ак.), рос. *что до* (ґен.) проти укр. *щодо* (ґен.)[96]. На перший погляд, до цих прикладів можна долучити схожі прийменникові конструкції на зразок рос. *признать университет за свой* (ак.) проти укр. *визнати університет за свій* (ак.), рос. *что это за Гебауер?* (ак.) проти укр. *Що це за Гебауер?*[97] Утім, не

[91] Даниленко А. Ще раз про високий стиль...— S. 246.
[92] Shevelov G. Y. Homer's arbitration...— P. 115.
[93] Франчук В. Олександр Опанасович Потебня...— С. 13.
[94] Потебня А. О национализме.— С. 136.
[95] Овсянико-Куликовский Д. Воспоминания...— С. 130.
[96] Ижакевич Г. Роль украинского языкового элемента...— С. 46—47.
[97] Лешка О. Материалы для биографии...— С. 52, 54.

варто виключати ймовірність того, що наведені конструкції можуть бути наслідком рівнобіжних процесів у різних „руських наріччях".

Що стосується справжніх українізмів у науковій мові О. Потебні, то їх можна-таки віднайти, передусім на лексичному та частково морфологічному щаблях. З-поміж найтиповіших наведемо такі форми, як: рос. *харьковец* проти укр. *харківець*, рос. *характеристический* проти укр. *характеристичний*[98]; пор. ще польс. *charakterystyczny* — слово, що його, можливо, було запозичено через українську (укупі з білоруською?) до середньоросійської мови, заст. рос. *характеристический*[99]. Варто долучити ще такі щирі українізми, як рос. *(племенная) особность „окремішність"*[100] (пор. укр. *осібність*) проти застарілої російської форми *особность* „властивість, риса", що на неї натрапляємо в поезіях О. Пушкіна та прозових творах Володимира Короленка[101]; рос. *держаться кучи* як імовірна калька укр. *триматися купи*, особливо *хлебороб*[102] як випадок прямого лексичного запозичення з української мови[103].

Суперечливий випадок становить російська форма *поитальяниться*[104] із префіксом **по-** перед голосним на початку основи. Цю форму, на позір, можна вважати за властиво українську, адже схожі префіксальні утворення подибуємо також в українській мові, пор. з тим самим префіксом *потурчитися*, хоча ця лексема вкупі з російським рівнолежником *потурчиться* може правити за спільну східнослов'янську форму, засвідчену від XVII ст.[105] Утім, це припущення виглядає не дуже певним, оскільки російська мова засвідчує жорсткі морфонологічні правила вживання префікса **по-** перед голосними на початку основи, але префікса **о-** перед приголосними в тій самій позиції, пор. рос. *о-полячиться* проти укр. *с-польщитися.*

Загалом беручи, є тверді підстави пристати на думку Г. Їжакевич про те, що граматичні українізми не відігравали помітної ролі в індивідуальному стилі О. Потебні. Дослідниця навіть схильна була розглядати ці українізми як периферійні (розмовні або діалектні) елементи в російській літературній мові, що засвідчували лише розмитість її тогочасних норм.

**6. Панславіст, панрусист чи євразієць?** На початку 1990-х рр. Ю. Шевельов спробував визначити історично-культурні підвалини Потебневої теорії про мову. З-поміж інших речей Ю. Шевельов привернув увагу майбутніх дослідників до зусиль, що їх докладав О. Потебня задля зміцнення незалежного статусу української мови[106]. Ю. Шевельов так само

---

[98] Потебня О. [Аспекты культурной и политической программы Потебни в начале шестидесятых годов]...— С. 53.

[99] Словарь современного русского литературного языка.— Москва; Ленинград, 1965.— Т. 17.— С. 42.

[100] Потебня О. [Аспекты культурной и политической программы Потебни в начале шестидесятых годов]...— С. 55.

[101] Словарь современного русского литературного языка.— Москва; Ленинград, 1959.— Т. 8.— С. 1147.

[102] Потебня О. [Аспекты культурной и политической программы Потебни в начале шестидесятых годов]...— С. 56, 60.

[103] Словарь современного русского литературного языка.— Т. 17.— С. 186.

[104] Лешка О. Материалы для биографии...— С. 49.

[105] Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам.— Санкт-Петербург, 1895.— Т. 2.— С. 1300.

[106] Шевельов Ю. О. О. Потебня і стандарт української літературної мови.— С. 68—69.

ствердив, що „тематикою, ідеологією і почуттям Потебня був насамперед українським науковцем", а його „фразеологічне мислення", попри те, що він писав по-російськи, було „виразно українське"[107]. Я не спинятимуся на емоційно-психологічній вдачі Потебні в реконструкції Ю. Шевельова[108], бо й без цього в авторових умовиводах прозирає певна суперечність.

Окрім арґументів етнічного (див. параграфи 3 і 4) та властиво лінґвістичного (див. параграфи 5. 1 і 5. 2) ґатунку, що їх подибуємо в теорії О. Потебні, на окрему увагу заслуговують витяги зі „Спогадів" Д. Овсянико-Куликовського. За його словами, О. Потебня, уболіваючи за долю слов'янських народів та їхніх мов, ніколи не вважав себе за панславіста[109]. Натомість, „ідеологією і почуттям" він був панрусистом, розглядаючи об'єднання усіх „руських народностей" не просто як „історичний факт", але як „щось доконечне" й телеологічно виправдане, як „велику політичну й культурну ідею". За свідченням Михайла Халанського, О. Потебня час від часу вживав термін „панрусизм" щодо сім'ї східнослов'янських народів, відносячи себе до прибічників „усеросійської [усеруської?] єдности" („всероссийского единства")[110].

У світлі мовної програми (див. 5. 1 і 5. 2) позиція О. Потебні-лінґвіста виглядає достатньо логічною й вільною від двозначностей, навіть якщо згадати трагічні та загадкові обставини смерти його братів. Потебневий панрусизм, порівнюваний до певної міри зі, скажімо, пангерманізмом німецьких романтиків, був, імовірно, спричинений глибоким розчаруванням харківського науковця в українському народницькому русі XIX ст. Іншими словами, можна тентативно припустити, що Потебневий панрусизм правив був за противагу, свого роду альтернативу бездієвости малоросів XIX ст.

Як здається, Потебневі міркування надаються до аналізу в контексті т. зв. руської науки. На думку Р. Якобсона, однією з посутніх ознак „руської науки", що зазнала неабиякого впливу німецької філософії XIX ст., є голістичне потрактування руського (східнослов'янського) світу як структурованої цілости[111] — ідея, яка, до речі, віднаходиться в Потебневій концептуальній моделі руських наріч і народностей (див. 5. 2). Недарма О. Потебня постає чи не першим українським репрезентантом специфічно руського *courant de pensée*, відомого від початку 1920-х рр. під назвою „євразійство". У будь-якому разі вплив О. Потебні на російських інтелектуалів того часу простежується в символістичній естетиці В'ячеслава Іванова, Андрія Бєлого та Олександра Блока[112], а також у формалістичній теорії Віктора Шкловського та інших футуристів[113].

---

[107] Шевельов Ю. О. О. Потебня і стандарт української літературної мови.— С. 68—69.

[108] Шевельов Ю. О. О. Потебня і українське питання...— С. 23 і наст.

[109] Овсянико-Куликовский Д. Воспоминания...— С. 181.

[110] Там само.

[111] Jakobson R. Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik // Slavische Rundschau.— 1929.— Ht. 1.— S. 629—646; див.: Sériot P. Structure et totalité...— P. 308.

[112] Fizer J. Alexander A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature...— P. 120—124.

[113] Gasparov B. From the romantic past to the modern world...— P. 97. Щоправда, формалісти відомі своїм неприйняттям Потебневої теорії. Наприклад, В. Шкловський критикував О. Потебню за нечіткість у розмежуванні поетичної та прозаїчної мов, а отже, двох окремішних використань образу — практичного і поетичного. Утім, І. Фізер ствердив, що теорія О. Потебні ґрунтується, властиво, на очевидному розмежуванні двох зазначених

Утім, позиція О. Потебні щодо українського питання відрізнялася докорінно від того, як його розв'язували, бодай теоретично, відомі евразійці, зосібна М. Трубецькой. Цей теоретик евразійського руху був переконаний у всеруському характері великоруської (російської) літературної мови, чим, на позір, був суголосний з О. Потебнею. Проте М. Трубецькой рішуче заперечував створення нової української літературної мови на основі східноукраїнських говорів XVIII ст.[114] На відміну від О. Потебні, який накреслив програму багатоосновного стандарту української літературної мови, яка б ґрунтувалася на архаїчному фольклорі з домішком церковнослов'янізмів[115], М. Трубецькой висловив своє цілковите неприйняття нової, популістської традиції, зреалізованої в стандарті Івана Котляревського, замість давньої церковнослов'янської традиції, яка збереглася під українським культурним упливом XVI—XVII ст. в сучасній російській літературній мові[116].

Отож-бо, кажучи про „евразійську пайку" в мовознавчих поглядах О. Потебні, треба мати на оці специфічний східнослов'янський триб мислення, позначений синтетизмом, голізмом і органіцизмом, на відміну від романо-германської мисленнєвої традиції, якій притаманні аналітизм та механіцизм. З епістеміологічного погляду, зазначений триб мислення відрізняється як від панрусизму, плеканого слов'янофілами, особливо на початку 1830-х рр., так і від евразійства як політичного і культурного руху зі специфічним „екологічним *Weltanschauung*"[117]. Іншими словами, пропаґуючи романтичну візію Росії/Руси як етнолінґвістичної цілости, О. Потебня висував цю цілість як основу рівноправного входження всіх східних слов'ян у світове товариство. Відповідно, наукові погляди О. Потебні аж ніяк не надаються до потрактування в термінах етнічного націоналізму, що його називають або панрусизмом, або, у ширшому розумінні, евразійством, коли мовиться про націонал-імперську традицію.

* * *

Розповідаючи про О. Потебню як теоретика національного питання[118], дослідник може поминути увагою статус української мови в лінґвістичних поглядах О. Потебні. Такий перебіг стає не тільки вельми ймовірним, але й доконечним у світлі власної згадки О. Потебні про його українське коріння як джерело наукового натхнення. Проте, як ми намагалися довести, етнічні симпатії О. Потебні так і не перетворилися на те, що його Ю. Шевельов охрестив „вродженим націоналізмом"[119]. Навпаки, немов відчувши завузькі, як на нього, межі українського народницького руху, зреалізованого, зокрема, в мовотворчих засадах українофілів та в пуризмові в дусі М. Старицького, О. Потебня віддав перевагу концепції органі-

---

мов (Fizer J. Alexander A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature...— P. 127). З усього випливає, що О. Потебня був не меншим формалістом, аніж самі формалісти.

[114] Трубецкой Н. Общеславянский элемент в русской культуре // К проблеме русского самосознания.— Париж, 1927.— С. 54—94.

[115] Даниленко А. Ще раз про високий стиль...— S. 245—247.

[116] Делл'Агата Д. Николай Трубецкой и проблема украинского языка // Слово и культура: памяти Никиты Ильича Толстого.— Москва, 1990.— Т. 1.— С. 374—375.

[117] Sériot P. Structure et totalité...— P. 308.

[118] Шульгін О. Потебня і національне питання.— С. 480.

[119] Шевельов Ю. О. О. Потебня і українське питання...— С. 10.

чної спільности руської мови, яка ґрунтувалася на східнослов'янській етнолінґвістичній розмаїтості, а отже, суперечила офіційній мовно-культурній політиці царського уряду.

Характеристично, що таке наставлення О. Потебні не було виняткове для Росії другої половини XIX ст. Усупереч культурницькій програмі українофілів, харківський мовознавець обстоював потрактування руської національности як етнічного концепта, що спирається на генетичній схожості східних слов'ян між собою та їх відмінностях від решти слов'ян[120]. Хоч як парадоксально це може звучати, але О. Потебня, засуджуючи русифікаторську політику царського уряду супроти України, був ідеологічно *ближче* до оборонців спільноруської, ніж української ідеї[121]. Саме через це в його соціолінґвістичній моделі можна віднайти як елементи спільноруської програми (існування руської літературної мови як спільного стандарту для всіх східних слов'ян), так і елементи української програми (розвиток „малоруської писемности" і літератури). Цікаво, що й П. Куліш, пропаґуючи народницьке й мало не націоналістичне розуміння малоруської мови і красного письменства, був глибоко переконаний, що малоруська література є частиною спільноруського спадку, а отже, вона повинна розвиватися не в опозиції *до*, а в суголоссі з російською літературою й мовою[122].

Говорячи про українську мовну програму О. Потебні, треба ще раз підкреслити, що він ніколи не пропонував революційного бачення розвитку цієї мови, дарма що вся соціолінґвістична концепція суперечила офіційній настанові про другорядний статус української та білоруської мов супроти російської в межах імперського центру. Річ-бо в тім, що українська мова як одне зі східнослов'янських наріч бере свій початок, на думку О. Потебні, у ранніх історичних часах слов'янщини, але без точної вказівки на котрийсь період. У питанні самостійности української мови О. Потебня задемонстрував взірцевий науковий підхід. Він ствердив, зокрема, що під самостійністю мови треба розуміти „певну відстань між цією мовою та іншою ближчою"[123]. Цю відстань, на авторову думку, може визначити така наука, як мовознавство. Саме через це О. Потебня був переконаний, що „ступінь літературного розвитку мови" як такий не залежить від ступеня її незалежности. Тим-то стає зрозумілим, чому О. Потебня-науковець був більше зацікавлений у визначенні ступеня внутрішнього розвитку української мови, аніж в її зовнішній (політичній) незалежності, з якою нічого не мало до діла теоретичне мовознавство.

---

[120] Miller A. Shaping Russian...— P. 259.

[121] Цей, на позір, суперечливий здогад набуває більшої переконливости, коли згадати, що політика мовно-культурної русифікації на терені України провадилася царським урядом не з, властиво, етнічних позицій, а з погляду імперської доцільности, тобто із врахуванням її цінностей та норм. Іншими словами, русифікацію слід розуміти, передусім, як одну зі спроб адміністративного й правового об'єднання російської держави (Kappeler A. Das Moskauer Reich des 17. Jahrhunderts und seine nichrussischen Untertanen // Forschungen zur osteuropäischen Geschichte.— 1995.— Bd. 50.— S. 185, 195—198). Відмінність поглядів О. Потебні полягала в тім, що таке об'єднання мусило ґрунтуватися на повній рівноправності (східнослов'янських) етносів та їх мов.

[122] Luckyj G. Panteleimon Kulish. A Sketch of His Life and Times.— New York, 1983.— P. 164.

[123] Потебня О. Общий литературный язык...— С. 131.

[124] Шевельов Ю. О. О. Потебня і українське питання...— С. 39—40.

Як здається, думка Ю. Шевельова про неталан О. Потебні у створенні „загальної теорії мови/народности", вільної від романтично-гумбольдтівського засновку, не має переконливих доказів[124]. У своїй студії, натомість, ми спробували довести, що „фатальної неузгодженосги" між лінґвістичними і властиво соціолінґвістичними поглядами О. Потебні не було. Якщо певна суперечність і могла існувати, то вона мала екстралінґвістичне підґрунтя. Крім трагічної смерти братів О. Потебні під час польського повстання, тут слід згадати про глибоке розчарування харківського науковця в „національній дієздатності" своїх краян, які, мовляв, наприкінці XVIII — в першій половині XIX ст. проґавили можливість утвердити на новому щаблі свою мову, літературу і культуру, виборовши собі гідне місце поміж іншими слов'янами[125]. Песимістичне наставлення пізнього О. Потебні нагадує, навзагал, ситуацію з П. Кулішем, який, не подужавши втілити в життя альернативну ідею українського культурного будівництва, набагато раніше за О. Потебню став на прю з українофілами, які заходилися творити міфологічні образи козацтва та Шевченка. Певною мірою це могло б пояснити спроби двох українських інтелектуалів дошукатися давньоруських коренів як основини нової української літературної мови супроти літературного стандарту, запропонованого І. Котляревським та пропаґованого народниками 1860-х рр.

Що ж до внутрішнього конфлікту в поглядах, то він, цілком імовірно, був, але не так у лінґвістичній теорії О. Потебні, як у його баченні долі українського народу та його мови. Остання ж, на авторову гадку, помітно відставала від російської у своєму розвитку[126]. Як ми прагнули довести, адекватне тлумачення цієї контроверсійної тези можливе лише за докладного аналізу соціолінґвістичної концепції науковця, що її так само слід розглядати крізь призму історії ідей. Тільки тоді дослідник подолає вузьконаціоналістичне потрактування мовознавчих поглядів О. Потебні, на чию думку незалежний розвиток східнослов'янських мов, зосібна української, залежить від їх спільного походження та історії.

Andriy DANYLENKO

## THE UKRAINIAN LANGUAGE IN OLEKSANDER POTEBNIA'S LINGUISTIC VIEWS

The paper focuses on the sociolinguistic position of the Ukrainian language in O. Potebnia's linguistic views. Challenging the well-known reconstructions of K. Chekhovych (1931) and G. Y. Shevel'ov (1992), the author provides a new vision of O. Potebnia's views on the Ukrainian language. Improbable as it may appear, O. Potebnia combined in his sociolinguistic model elements of the All-Russian scheme, e.g. the existence of the literary Russian language, the common standard for all eastern Slavs as well as of the Ukrainian scheme which presupposed the development of the standard Ukrainian language. Yet the independent development of Ukrainian was defined, according to O. Potebnia, by the common origin and history of all East Slavonic languages.

[125] Овсянико-Куликовский Д. Воспоминания...— С. 182.
[126] Там само.

*Олександра СЕРБЕНСЬКА*

# МОВНА КОМУНІКАЦІЯ: ПРАКТИКА І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІВАНА ФРАНКА

Мовознавчі дослідження у франкознавстві займають сьогодні доволі скромне місце. Серед причин такого стану речей варто виділити насамперед об'єктивні, зумовлені зумисним гальмуванням студій над важливими проблемами українського мовознавства. Тоталітарна система зробила все можливе для того, щоб факти української мови, її історії тлумачити з позицій, вигідних імперії. Зусиллями авторитетних російських учених, як переконливо показує на численних прикладах О. Царук[1], у науці, не лише в Союзі, а й у всьому славістичному світі, чимраз більше утверджувалося переконання, що загального уявлення про граматичну та лексичну систему російської мови достатньо для розуміння особливостей інших східнослов'янських мов; відбувалося очевидне „збочення від лінгвістики у бік політичних настроїв". А будь-яку спробу українських мовознавців обґрунтувати самостійний і оригінальний характер власної мови переважно трактували як політичні підступи. Українська мова як об'єкт дослідження дедалі менше приваблювала талановиту молодь; вивчення мови визначала теорія „злиття націй", „двох рідних мов", утворення „єдиного радянського народу".

Не дістала підтримки і державного фінансування така важлива тема, як укладання Словника мови І. Франка (ініціатором і великим ентузіастом її реалізації був професор Іван Ковалик), а позитивне вирішення її, безперечно, активізувало б франкознавчу лінґвістику; ні в одне багатотомне видання не ввійшла його праця „Двоязичність і дволичність", у якій переконливо показано роль рідної мови у житті людини, особливо творчої; не вкладалася у рамки діалектико-матеріалістичної філософії, що панувала як офіційна, Франкова концепція сутности мови, розуміння мови як цінного надбання народу, генофонду його культури і самого життя; не відповідало офіційним догмам Франкове трактування мови як живого організму, що вимагає постійного плекання, його засадниче „мова росте елементарно, разом з душею народу", яке, до речі, радянське франкознавство навіть трансформувало на свій лад[2], його бачення мови у зв'язках з

---

[1] Царук О. Українська мова серед інших слов'янських: етнологічні та граматичні параметри.— Дніпропетровськ, 1998.— С. 12—17 та ін.

[2] Франко І. „Україна", науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 37.— С. 246—247, 622.

такими категоріями, як духовність[3]; дисонувала з теорією „гармонійної двомовности“ його подиву гідна мовна діяльність записати „нестертий слід“ рідної мови „самостійно між культурні мови“, його концептуальне положення про те, що повноцінне життя мови може бути забезпечене тільки тоді, коли вона обслуговуватиме всі сфери життя нації, задовольнятиме потреби „інтеліґентного товариства“, нації цивілізованої, висококультурної.

Учений торкався, як відзначають дослідники, усіх основних розділів про мову[4], прекрасно був обізнаний зі здобутками тогочасного слов'янського і загального мовознавства[5]. Встановлено, що Франко написав понад 20 лінґвістичних праць, заміток та рецензій українською, польською, німецькою мовами, а також 150 праць, які мають безпосередню дотичність до мовознавства[6], де дає зразки фахового аналізу мовних фактів[7], компетентну оцінку мовних явищ різних епох[8]. До речі, варто згадати, що усе свідоме життя письменник збирав словниковий і фразеологічний матеріал[9].

Широко окреслене Франкове зацікавлення проблемами мови — це не просто роздуми кабінетного вченого; розцінюємо його насамперед як своєрідну відповідь на ті питання, які гостро поставила тогочасна доба. Адже лише з початком XIX ст. відкрилася світові — та й, мабуть, самим українцям — краса, милозвучність і природність української мови, коли з неї, як метафорично висловився О. Царук, спала шкаралупа старослов'янської, коли „Русь“ вже ніби скінчилася, а „Україна“ ще тільки розпочиналася[10].

Цей процес по-своєму виявлявся на різних українських землях. На Великій Україні народна мова закріплюється у творчості багатьох письменників (Квітки, Гулака-Артемовського, Котляревського, Кониського, Шевченка, Марка Вовчка, Гребінки, Куліша, Нечуя-Левицького, Мирного, Стороженка та ін.), поширюються назви „Україна“, „українець“. Мабуть, дбаючи про збереження своєї ідентичности, підросійська Україна найскоріше відчула конечну потребу відокремитися — хоч словесно — від вкраденого у неї імени (Русь—Московія—Росія)[11], не маючи змоги і політичної сили зберегти його, та й позбуватися принизливого „Малоросія“, „малорос“.

---

[3] Див.: Сербенська О. Франкова концепція зв'язку мови і духовності // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції.— Львів, 1990.— Т. CCXXI.— С. 237—248.

[4] Ковалик І. І. Наукова лінгвістична проблематика в працях Івана Франка // Іван Франко. Статті, матеріали.— К., 1965.— Вип. 12.— С. 113.

[5] Галенко І. Г. Іван Франко і деякі питання загального мовознавства // Іван Франко і питання мовознавства.— Львів, 1983.— Вип. 13.— С. 11—20.

[6] Регушевський Є. С. Франко Іван Якович // Українська мова. Енциклопедія.— К., 2000.— С. 713—714.

[7] Див., наприклад: Франко І. O góralach ruskich // Франко І. Зібрання творів...— К., 1980.— Т. 27.— С. 351—354; Літературна мова і діалекти // Там само.— Т. 37.— С. 205—210.

[8] Франко І. Нарис українсько-руської літератури до 1890 р. // Там само.— К., 1984.— Т. 41.— С. 196—197; Із наукових екскурсій по краю // Там само.— К., 1982.— Т. 33.— С. 59—62 та ін.

[9] Франко І. Curriculum vitae // Там само.— К., 1981.— Т. 29.— С. 81.

[10] Царук О. Українська мова...— С. 3.

[11] Докладно про це див.: Наконечний Є. Украдене ім'я. Чому русини стали українцями.— Львів, 2001.

У часи конституційної Австрії галичани, не перестаючи усвідомлювати себе частиною етнічної цілости, вживали самоназву „русини“. Слова „русин“, „руський“ були — принаймні у дофранкову добу — символами „відрубности руської нації від польської“, вони входили у склад назв різних політичних, культурницьких організацій, об'єднань, видань тощо („Руська трійця“, Руська рада, „Руська бесіда“, „Руська школа“, „Галицько-руська Матиця“, „Дневник рускій“) і тільки згодом, функціонуючи ще деякий час у складених назвах (наприклад, Українсько-руська радикальна партія, русько-українська література, Українсько-руська видавнича спілка), де слово „руський“ уживалося переважно в значенні „галицький“ або „який стосується українців, що живуть в Австрії“, утверджуються слова „український“, „українець“. Про це, до речі, згадує М. Мочульський: „Зібрані на святі Котляревського з найбільш глухих закутків інтелігенти, робітники й селяни зрозуміли, що світло до Галичини прийшло з Наддніпрянщини [...] що народ, який живе на однім і по другім боці Збруча,— це один і той самий і що центр нашого національного життя — в золотоверхому Києві. З тієї пори й почали вживати замість слів Русь, руський — спочатку Україна-Русь, українсько-руський, а згодом уже Україна, український. Всеукраїнська ідея, ідея створення „одноцільного національного організму“, охоплювала широкі кола“. Як образно висловився автор спогадів, „витягали політичний віз галицьких українців з малого обійстя на широке українське поле“[12].

Ще з кінця XVIII ст. руська мова в Галичині помітно розширює свою комунікативну функцію, активізується руське публічне мовлення. При першій-ліпшій нагоді Франко підкреслював це. Так, полемізуючи з польським дослідником, який у такій ролі бачив лише польську мову, вчений пише: „[...] за Австрії були уперве заведені руські виклади на Львівськім університеті і тривали від 1786 р. до 1808 [...] від закінчення наполеонівських війн до 1830 р. руське духовенство та руські громади здвигнули вже були пару сот руських народних шкіл, а руські духовні власті перевели не одну боротьбу за руську мову з польськими та кепсько поінформованими німецькими властями“[13].

Інтеліґентні сили Галичини, усвідомлюючи, що доля мови значною мірою залежить від національної свідомости, чимало зробили для її пробудження серед народу. Франко завжди підкреслював ті чинники, які сприяли зростанню національної гідности, при кожній нагоді показував „проблиски політичної думки“ і поширював їх серед людности, вносячи в уми і серця добрий фермент, здатний посилювати це глибоке і святе почуття. Прикладом можуть бути вміщені в праці „Азбучна війна в Галичині 1859 р.“ спогади учасників зборів української інтеліґенції з приводу організації Руської ради, аби „здобути для себе з конституційних прав усе можливе“[14]. Для з'ясування поставленої проблеми важливо виділити такі моменти з історії тої доби:

---

[12] Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896—1916) // Спогади про Івана Франка.— Львів, 1997.— С. 369.

[13] Франко І. Józef Krajewski. Tajne związki polityczne w Galicji od roku 1833 do roku 1841 // Франко І. Зібрання творів...— К., 1986.— Т. 47.— С. 332.

[14] Франко І. Азбучна війна в Галичині 1859 р. // Франко І. Зібрання творів...— Т. 47.— С. 590.

• провід у цій справі взяла в руки інтеліґенція, на переконання Франка, люди практичні, тверезо мислячі і ***вповні свідомі своєї національної індивідуальности*** (виділено нами.— *О. С.*); у члени Руської ради відразу вписалося 80 членів із поважної руської інтеліґенції та достойників із самого Львова;

• була заманіфестована „руська" національна ідея;

• особливі вимоги поставлено щодо розширення функцій „руської" мови (у шкільництві, у вищій школі, в уряді, юриспруденції).

Отже, українська мова — очевидно, у своєму галицькому різновиді — з „низів" пішла в інші сфери, прагнула утверджуватися в публічному житті, ставала формою спілкування в середовищі інтеліґенції, приходило усвідомлення сили живого українського слова; дофранкова доба підготувала ґрунт, що міг живити феномен Генія, подиву гідна мовотворчість якого сягнула усіх можливих сфер.

Голосом доби, який Франко, як ніхто інший з його сучасників, тонко відчув своїм єством, ловив усі можливі переливи в його тональності, була вимога розгортати приховані потенції української мови, пізнавати її як „спосіб комунікації між людьми". Це сама атмосфера спілкування, психофізіологічні дії організму, вибір мовленнєвого жанру для певних умов, особливості тональности, це пізнання вродженої здатности людини шукати правила мовної поведінки, „входити" в мовну стихію, втягувати в неї інших, виходити з неї самому чи виводити співрозмовників тощо — усе те, що є універсальною реальністю суспільного існування, визначає саме життя людини серед інших людей.

Франкова концепція мовленнєвої діяльности особистости, мовного життя народу, його окремих етнічних та соціальних груп, що виявляється насамперед в усній формі, належить не лише до найменш вивчених, а й до найскладніших з уваги на те, що ці поняття перебувають на стику багатьох наук — мовознавства, психології, нейрофізіології, соціології, літературознавства, історії, етики, естетики. І хоч у цій проблемі, яку сьогодні серйозно поставила комунікативна лінґвістика, на думку дослідників, багато таємничого[15], виразним є прагнення пізнати секрети мовленнєвої діяльности. В українському мовознавстві належне місце в цій ділянці належить, безперечно, Франкові. Однак поки що маємо лише окремі спроби інтерпретації Франкового розуміння мови як цілісного організму[16], сповненого життя, динаміки — і в усіх ситуаціях невіддільного від людини,— реалізований у „бесіді", „розмові", „способі оповідання", „способі ведення розмови", „тоні розмови", „манері розповіді", що відповідно до термінології сучасного мовознавства можна трактувати як мовленнєву діяльність, мовну комунікацію, мовленнєву поведінку, комунікативну діяльність чи мовленнєвий жанр, стиль у широкому значенні і навіть дискурс, який розуміють насамперед як одну з важливих категорій комунікації, зорієнтованої на співробітника, як мову в мовленні, занурений у життя текст. Постійне відчуття цих проблем зумовлене таємничою силою

---

[15] Холмський Н. Роздуми про мову.— Львів, 2000.— С. 110—112 та ін.

[16] Сербенська О. А. Основи мовотворчості журналіста в інтерпретації Івана Франка. Текст лекцій.— Львів, 1993.

могутнього Франкового духу, максимально зреалізованому в його мовленнєвій практиці.

Спостереження над способом ведення бесіди, мовною поведінкою, вияви якої учений пов'язував з „рухом духу", „духовною фізіономією особистости", пронизують усі його мовознавчі праці, їх чимало у розвідках з інших галузей знань. Він говорив про *широку квітчасту лицарську козацьку бесіду* (т. 37, с. 10)*, *мужицький діалог* (т. 37, с. 8), *тон жидівської розмови* (т. 20, с. 385), *лад галицької бесіди* (т. 48, с. 242), *про селянський спосіб оповіді* (т. 37, с. 10), *поважну розмову* (т. 37, с. 9), *стиль панських і шляхетських дворів, книжний стиль, класичний стиль* (т. 37, с. 20), *гладенький, одноманітний і рівний стиль* (т. 28, с. 181), *важкий стиль* (т. 39, с. 12), *надутий, риторичний, ненатуральний* (т. 48, с. 425), *водяний і бомбастичний стиль* (т. 41, с. 488), *паперовий стиль* (т. 27, с. 280), *кучерявий та баламутний стиль* (т. 41, с. 257), *стиль гопака і горілки* (т. 41, с. 303), *цвітистий стиль* (т. 43, с. 370), *силувано цвітистий* (т. 41, с. 478), *пишнувату мову* (т. 41, с. 164), про *багатослівну і галасливу стилістику* (т. 28, с. 148), бачив у мовленні *бездушний шаблон* (т. 27, с. 28), *паперову квітку і підгибльовані поліна* (т. 33, с. 233), розрізняв *високо розвинений історичний і риторичний стиль* (т. 41, с. 197), *стиль старого орієнту* (т. 37, с. 19), *граціозну прозу* (т. 41, с. 257), *стиль канцелярійний* (т. 37, с. 67), *стиль хроніки* (т. 37, с. 324), *стиль автобіографічний* (т. 37, с. 14), *стиль музичний локальний, індивідуальний, народний, італійський* (т. 33, с. 27), вів річ *про легкий, невимушений стиль* (т. 29, с. 473), *вишуканий стиль, чіткий стиль* (т. 41, с. 165), *блискучий стиль* (т. 31, с. 383), *товариський, господарський; стиль, повний ясності, скромності і простоти* (т. 37, с. 20), визнавав *правила доброго смаку* (т. 30, с. 218), підкреслював, що популярно написаний курс історії Риму (Момзен, Geschichte Rems.— *О. С.*) є *взірцем стилю живого, суб'єктивного, надиханого власним життям, власними симпатіями і антипатіями автора* (т. 47, с. 325). Але визнавав, що й „сирий матеріал", не завжди „артистично заокруглений", може мати вартість, приміром, для біографій, енциклопедій (т. 47, с. 244).

Таким чином мовлення особистости, особливості висловлювання постають у Франка як багатоаспектна проблема. Але розглядаючи її, постійно треба мати на увазі, що вчений ніколи не ставив між стилями якихось неперехідних меж. Розмірковуючи над „задачами і функціями, які сповняє людська мова в людському житті", він писав: „При помочі мови чоловік заспокоює потреби свого чуття й свого розуму, своєї пам'яті й своєї фантазії. Відповідно до переваги одного або другого з тих елементів будемо розрізнювати літературу наукову, присвячену потребам людської пам'яті (історії) та людським дослідам над природою, і літературу т. зв. красну, присвячену потребам людського чуття та фантазії. І тут, одначе, поділ не буде зовсім докладний, бо ж ми знаємо, що витвори наукового, розумового думання звичайно не обходяться без праці чуття та фантазії і, навпаки, витвори фантазії неможливі без праці розуму".

---

* Тут і далі у круглих дужках подаємо (якщо це лише окремі приклади) том і сторінку з 50-томного Зібрання творів Івана Франка.

І далі наводить приклади з давніх літератур, показує, що у багатьох видатних особистостей не видно виразної різниці між розумовим і „фантазійним“ викладом думок, часто „твори строгого ума, високої філософії, ба навіть закони граматики та лікарські рецепти бували писані поетичною мовою [...], навіть геніальна граматика Паніні зредагована, певно, для кращої пам'яті, віршами“[17].

Такий погляд ученого на вияв у мові людського „я“, очевидно, пояснює його дещо скептичне ставлення до поширеного в той час розуміння „високого“ і „простого“ стилю[18].

Франко не раз підкреслював важливість розуміння істини, що „людина — це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе, що з усіма цими чинниками вона пов'язана безліччю нерозривних уз...“, бачив людські індивідуальності „з їх постійною грою почуттів і настроїв, з їхніми думками, сповненими хитань і непослідовностей, з їхніми раптовими вибухами почуттів, з їхньою *манерою говорити, сповненою безліччю індивідуальних відтінків*, що залежать від ступеня виховання, відмінностей характеру, темпераменту, миттєвого настрою, суспільного становища та психічного стану“[19].

Формування особистости, творчої зокрема — а ця проблема постійно цікавила вченого — він трактував як надзвичайно складний процес. „Блискучою розвідкою“ Франко назвав працю видатного берлінського професора Еріха Шмідта, у якій питання мови, мовної історії життя творчої індивідуальности — одні з центральних[20]. Франко переклав цю роботу, відповідно коментуючи. Іноді вчений вдавався навіть до вишуканих метафор, використовуючи поняття природничих наук, щоб наочніше показати читачам надзвичайно скомплікований вузол чинників, які впливають на виховання особистості, формують мовну індивідуальність. Він пише про те, що наше враження про щось „виробляється не арифметичним способом як сума таких і таких ясно означених фактів, а як хімічна сполука якихось тисячних „imponderabilia“ [„невагомих речовин“.— *О. С.*], що не раз кореняться глибоко в крові, нервах, традиції та неясних враженнях і споминах дитинства та пізнішого життя“[21].

Отже, людську особистість, на переконання Франка, характеризує значною мірою мовленнєва діяльність. З цього приводу цінною є така його думка: „Найцінніше і найкраще в кожнім чоловіці [...] се його індивідуальність, його духовне обличчя зо всіма його окремішніми прикметами. Чим більше таких прикмет, чим вони характерніші та гармонійніші, тим багатша, сильніша й симпатичніша індивідуальність людини [...] *До таких прикмет, що відповідають складові душі [...] належить і мова* [виділено

---

[17] Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів...— К., 1983.— Т. 40.— С. 7—8.

[18] Франко І. Bel parlar gentile // Там само.— Т. 37.— С. 20.

[19] Франко І. Влада землі в сучасному романі // Там само.— К., 1980.— Т. 28.— С. 180—181.

[20] Франко І. Задачі і метод історії літератури // Там само.— К., 1984.— Т. 41.— С. 9, 14, 16.

[21] Франко І. Нові причинки до історії польської суспільности на Україні в XIX в. // Там само.— Т. 47.— С. 217.

нами.— *О. С.*], і чим більше у людини, вважав Франко, вироблена духовна фізіономія, тим багатша її мова“[22].

Такі висновки вчений робив на основі власного величезного комунікативного досвіду. Він спілкувався з представниками різних соціальних верств — селянами, робітниками, інтеліґентами, з людьми різних етнічних груп — гуцулами, бойками, буковинцями, наддніпрянцями, різних професій — письменниками, ученими, журналістами, політиками, видавцями, священиками, правниками, лікарями, педагогами, художниками, композиторами, акторами, співаками, бував у їхніх родинах, контактував з людьми різних національностей, різних політичних поглядів, був знайомий з поважними у суспільстві людьми і з тими, кого доля кинула „на дно“.

Дихотомія слухати/говорити, висловлюватися, часто про одне й те ж у різній жанрово-стильовій тональності, легко передавати свою думку в усній і писемній формі, здатність угадувати інтереси співрозмовника і достроїти себе до них, уміння, як згадують сучасники, не тільки говорити, але й (а це головніше, бо трапляється так рідко) слухати — унікальна особливість Франкової психіки. Принагідно зауважимо: тематичні групи слів на позначення понять, пов’язаних з процесом говоріння і слухання,— лише за приблизними підрахунками,— є найбільш уживаними серед повнозначних слів у лексиці поетичних творів Франка (говорити — 618, мовити — 578, балакати — 72, гомоніти — 32, чути — 744 та ін.)[23].

Він сприймав не лише що говорять, а й як говорять. Його музикальне вухо ловило інтонаційні особливості, переливи голосу, схоплювало манеру говоріння, вони фіксувалися в пам’яті, і вже згодом, пишучи про певну особу, письменник відтворював деталі її мовної поведінки, просодичні засоби, підкреслював найбільш характерне. Прикладів чимало. Так, подаючи життєпис професора Омеляна Огоновського, лекції якого свого часу слухав Франко як студент університету, характеризуючи його велику громадську діяльність, віддаючи належне його науковому доробку, „обрисовуючи його характер“, колишній студент згадував: професор „виголошував свою лекцію спокійним, м’яким та звучним голосом“; його манеру виголошувати то понижуючи голос, то без внутрішньої потреби підвищуючи „о кілька тонів угору“, Франко характеризував яу „цвітистий стиль“[24], який Огоновський, мабуть, уважав „академічним“, хоч у розмові міг говорити „звичайним, а то й оживленим, веселим тоном“. Прикметною і доброю рисою живого слова професора Франко вважав здатність іронізувати і наводить один з його „класичних зворотів“, який надовго запам’ятався слухачам: назвавши на лекції дві мелодрами Гушалевича, Огоновський раптом уриває розповідь. „Хвилева мовчанка. Очі всіх слухачів звертаються на професора. Лице професора обливає (як звичайно в таких разах) краска, потім він звільна підносить руку і звільна, голосом глибокого переконання додає: „Прошу! Музика, котру до сих штук написав Вербицький, є дуже хороша!“[25]

---

[22] Франко І. Михайло Петрович Старицький // Франко І. Зібрання творів...— Т. 33.— С. 276.

[23] Див.: Лексика поетичних творів Івана Франка / Упор. І. І. Ковалик, І. Й. Ощипко, Л. М. Полюга.— Львів, 1990.

[24] Франко І. Професор Омелян Огоновський // Франко І. Зібрання творів...— К., 1986.— Т. 43.— С. 369—370.

[25] Там само.— С. 371.

Своєрідні риси публічного мовлення Ом. Огоновського Франко відзначав, характеризуючи його діяльність на „широкім політичнім полі". Зокрема як багаторічний голова товариства „Просвіта" професор щорічно виголошував промови на загальних зібраннях. Письменник пише: „Всі члени „Просвіти", що бували на загальних зборах того товариства, певне, пам'ятають і ніколи не забудуть його промови, котрими він рік-річно отвирав загальні збори. В добрих чи злих обставинах товариства він усе говорив спокійно і бодро, все заохочував до праці, до витривалості, до науки, все зазначував самостійність, славну минувшість і культурну спосібність нашого народу. Промови ті, зложені його характерним цвітистим стилем, виголошувані його м'яким голосом з наглим і невмотивованим скоками о терцу або квінту вгору і вниз, хоч не ентузіазмували слухачів, то все-таки свідчили про щире серце, гаряче чуття, правий характер і чесні та народолюбні думки бесідника"[26].

Ще один приклад. Надзвичайно приємне враження, як каже Франко, залишилося у нього від знайомства з Тадеєм Рильським, особливо від його манери мовлення: „В розмові він не запалювався, не піднімав голосу, говорив плавно й рівно, гарною українською мовою"[27].

З-під Франкового пера вимальовується привабливий мовний — а загалом психологічний — „портрет" Володимира Самійленка: „Говорив складно і гарно, але попросту, без іскри пафосу, як приятель до приятеля, а серед веселого гурткового шуму та при палких промовах молодих ораторів звичайно лиш усміхавсь своїм тихим, соняшним усміхом"; його мова повна „дружньої щирости і простоти"[28].

Об'єктом особливої уваги вченого було публічне мовлення правників — тої соціальної групи, яка в національному житті краю становила вагому силу. Їх суспільне становище давало широкі можливості захищати українських селян, цю найбільш безправну і визискувану соціальну верству Франкової доби, і допомагати їм. Учений мав живі приклади такої діяльности, серед правників було чимало добрих знайомих, з багатьма він підтримував товариські стосунки. Крім усього іншого, юриспруденція для І. Франка була свого роду „нездійсненним бажанням"[29]. 1880 р. він мав серйозний намір їхати до Відня студіювати право. Матеріальні нестатки перешкодили цьому, але письменник ніколи не переставав цікавитися правознавством. Про Франкові глибокі знання у галузі права пише у спогадах юрист за професією, відомий український письменник М. Черемшина. „Я,— робить він висновок з розмови, яку вели обидва письменники,— ніколи не гадав, що такий велетень красного письменства, як Франко, мав такі основні і детальні відомості також у тім напрямі"[30] (з права.— *О. С.*); відомо також, що письменник часто приходив на засідання „Кружка правників", цікавився питаннями кримінального та міжнародного права і особливо звичаєвим правом, яке живе в поняттях народного світогля-

---

[26] Франко І. Професор Омелян Огоновський.— С. 362.

[27] Франко І. Пам'яті Тадея Рильського // Франко І. Зібрання творів...— Т. 47.— С. 289.

[28] Франко І. Володимир Самійленко. Проба характеристики // Там само.— Т. 37.— С. 193, 199.

[29] Франко І. Листи // Там само.— К., 1980.— Т. 48.— С. 240, 242.

[30] Черемшина М. Фрагмент спогадів про Івана Франка // Спогади...— С. 283.

ду[31], брав участь у виданнях галицьких юристів[32], написав чимало розвідок на правово-економічні теми.

Тому життєво правдивими є образи юристів,— Євгена Рафаловича („Перехресні стежки“) і Владка Калиновича („Лель і Полель“). Даючи характеристику українському адвокатові, письменник підкреслював: „Рафалович належав до того покоління, що виховалося під впливом європеїзму“[33]. Вислови „європейський тип“, „думати і говорити як європеєць“ Франко вживав, даючи особі найвищу оцінку. Це — інтеліґентність, здатність до критичного аналізу, „жива ідея“, „реальна праця“, відхід від сентименталізму, це об'єктивність, толерантність, неприйняття доктринерства і будь-яких догм. Персонаж повісти Євген Рафалович змальований у такому ключі. Він не лише був блискучим оборонцем (його високий професіоналізм визнавали навіть недруги), а й пильно стежив за політичними та економічними справами краю, цікавився красним письменством.

Який тип мовлення судового захисника імпонував Франкові? Відповідь письменник дає у повісті „Лель і Полель“: молодий адвокат Калинович „розпочав несміло рівним, однак трохи переривистим голосом“, не силкувався на риторичні окраси, однак підсилений щирим почуттям голос ставав „щораз теплішим і певненішим“; „Тепер голос Владка, чистий і повний, мов голос дзвону, панував у залі. Ані сліду невпевненості, ані тіні фразеології чи погоні за ефектом, ані крихти розчарування чи іронії: в кожному слові було чути щире переконання, чисту, мов кришталь, правду“; „голос ріс і могутнів, наповнювався почуттям“[34].

З кількох сторінок, на яких письменник відтворив перебіг судових засідань, де Калинович захищав інтереси українських селян перед сваволям розбещеного панства та чиновництва, уважний читач зробить висновок: промова має базуватися на глибокому знанні справи, повинні бути деталі, які допомагають об'єктивно змалювати стан справ, потрібно уникати патетичного тону, хитрих риторичних зворотів, виступ має іти „від серця“, не бути задовгим, міміка і жести мають „пасувати до сенсу й тону слів“; обов'язково брати до уваги реакцію залу. Найкраща промова тоді, коли її не читають, а імпровізують, маючи під руками хіба що короткі тези.

Велику притягальну силу для Франка завжди мало живе слово селян. Тема селянина, вічно жива в його „я“, дає найрізноманітніші вияви. Життя селян письменник не лише добре знав: він глибоко поважав їх, віддавав їм свою тиху й щиру синівську любов, сповнену великого почуття обов'язку, пошани й невиплаченого боргу. Ще дитяча пам'ять зберегла „образовий язик“ селян, які збиралися у батьківській кузні, розповіді сусідів — серед них були й „незвичайні майстри-оповідачі“, характерні діалоги, батькові оповідання, притчі. „Сипались анекдоти, спомини з давніших літ [...] Особисті пригоди перепліталися з короткими та меткими характеристиками людей — подолян, гуцулів, бойків — та місцевостей“[35]. Зміст таких розмов, манера мовлення — все було, як згадує письменник,

---

[31] Ювілейний альманах Союзу українських адвокатів.— Львів, 1934.— С. 10.

[32] Часопись правнича і економічна.— Львів, 1889.— Річн. 1.

[33] Франко І. Перехресні стежки // Франко І. Зібрання творів...— К., 1979.— Т. 20.— С. 226.

[34] Франко І. Лель і Полель // Там само.— К., 1979.— Т. 17.— С. 417, 419—420.

[35] Франко І. У кузні (із моїх споминів) // Там само.— К., 1979.— Т. 21.— С. 165.

„в межах приличності, звісно, такої, яку можуть допустити собі чесні, статочні господарі“[36]. Мабуть, ще з тих часів укарбувався в пам'яті батьківський життєвий девіз — „з людьми і для людей“, якому все життя був вірний і його геніальний син.

Особливості мовлення галицьких селян Франко відтворив у багатьох художніх творах, ставлячи своїх героїв у різні ситуації: на заробітках у Бориславі, на судових розправах, у тюрмі, на вічах, у спілкуванні з панами, жидами тощо. А характеристиці „господарського стилю“ бойків присвятив окрему розвідку „Вишукане красномовство“. „Великий Бойко“, як його називали сучасники, про бесіду селян-бойків писав: „Простий народ [...] виробив собі — розуміється, на основі власних, давніших початків і власного естетичного почуття — той товариський, господарський стиль, повний ясності, скромності і простоти, який особливо сьогодні, в пору панування абстракції, претензійності, вишуканої кольористики та символізації в стилі на кождого чоловіка з незатуманеною головою робить враження подуву свіжого повітря по виході з замкненої, вишуканими парфумами та сопухами надиханої кімнати“[37].

Дослідник порівнює спосіб ведення розмови інтеліґента, людини освіченої, яка начиталася романів і новел, і селянина, намагаючись пізнати секрети „мужицького діалогу“, визначити, що різнить його від нашого. Перший — „се гра питань і відповідей, діалог, взорований на новочасних драмах і комедіях, у певній мірі завсіди зворушливий, емоціональний і направлений просто „до речі“, скупий на слова, безбарвний, практичний, а не поетичний“. Інтеліґент, за спостереженнями Франка, веде розмову тим способом, до якого „привчила його школа та важкий новочасний розвій громадського і економічного життя“. І в селянина, зауважує вчений, також є така „драматична форма“ — короткі запитання і короткі відповіді. Але це не товариська розмова. „У спокійній товариській розмові,— за спостереженням ученого,— мужики не люблять питань і відповідей і дивляться кривим оком на інтеліґента, який би навіть у найліпшій волі захотів вести з ними розмову таким привичним для себе, а не привичним для них способом“[38].

І далі, виділяючи характерні для тогочасної селянської бесіди стильові особливості, Франко відзначав „чар здорової чистої індивідуальности“. Загальна епічна тональність такої розмови, на його думку, полягає в тому, що у поважній господарській розмові селяни навіть формально уникають висловлювати будь-які запитання. Уникання діалогічного мовлення, а також прямих запитань і відповідей дає, за спостереженням ученого, „барвисту мозаїку довших або коротших оповідань. Один скаже одно, другий друге, це викликає у третього якийсь аналогічний спомин і так далі“[39]. Таку манеру розповіді він називає „мозаїковим способом без рефлексій і моралізацій“[40].

Франко дійшов висновку, який ще раз підтверджує дивовижну здатність генія зводити у фокус факти, речі, надзвичайно далекі: „господар-

[36] Франко І. У кузні...— С. 166.
[37] Франко І. Bel parlar gentile.— С. 20.
[38] Там само.— С. 8.
[39] Там само.— С. 9.
[40] Там само.— С. 11.

ський стиль“ бойків нагадує йому найстарші зразки новел, які ще збереглися у деяких пізніших грецьких та латинських письменників і зафіксовані в Італії. „Книга новинок і гарних панських висловів“ з XIII ст., вважає Франко, „своїм стилем і способом оповідання не раз дуже близько підходить до оповідання наших бойків“[41].

Учений наполягав на тому, щоб, записуючи розповіді від селян, етнографи звертали увагу на „сам спосіб оповідання, трактування матеріалу, стилізування сирих фактів до тої міри, що з них робляться типові явища, проте не позбавлені індивідуального колориту, все те показує нам, що се вже твори коли й не свідомого артизму, але дуже тонко розвиненого артистичного інстинкту“[42]. Слід, підкреслив учений, записуючи, вникати якнайглибше в душу народу, передати духовне і моральне обличчя людей у можливо повній і автентичній формі, дати характеристику живих людей, їх пригод і настроїв, їх світогляду й етики.

Товариське життя, публічні виступи, особливо на вічах, сприяли формуванню добрих, а то й „незвичних, за спостереженням Франка, бесідницьких талантів“. Серед селян-бесідників, отих „високо розвинутих, з поетичною душею“, учений бачив продовження „того племені оповідачів і бандуристів, що складали старі думи про діла і пригоди козаків [...] про битви Хмельницького з ляхами і про трагічну втечу трьох братів із Азова і співали-промовляли їх заслуханому козацькому війську“[43].

Франко з приємністю спілкувався з ними; йому імпонували їхні промови, манера виступу, „виголос“. З глибокою симпатією письменник змальовує селянські віча в художніх творах. Наприклад, у повісті „Перехресні стежки“, відтворюючи таке віче, пише: „Один за одним почали виступати на мовницю селяни. Люди, про яких, судячи з їх зверхнього вигляду, всякий сказав би, що ледве вміють дорахувати до п'ятьох, нараз виявляли себе неабиякими бесідниками [...] Одні говорили про своє бідування поважно, сумовито, з тим лаконізмом, що не раз дужче хапає за серце, ніж цвітисті промови. Інші — і таких було більше — малювали свою нужду жартівливо, досадними порівняннями, прикладами та приповідками [...] зібрання при таких промовах раз вибухало голосним, масовим реготом, то знов надгороджувало бесідника гучними оплесками та криками одобрення. Навіть бурмістр, що зразу досить скептично дивився на перших бесідників у кожухах і „пасових“ чоботях, швидко змінив свій погляд, реготався до розпуку на своїм президіальнім кріслі, бив брава і, похиляючися до Євгенія, з роз'ясненим лицем мовив: — Ну, пане меценасе, ґратулювати вам таких бесідників. Вони могли б зробити ефект на кождім зібранні [...] Треба подивляти вроджений талант тих людей, у яких нужда не приглушила, не заморочила його. І що найцікавіше для мене, признаюсь вам,— се їх гумор, що блискає, мов огники з попелу“[44].

Витворювався свій тип публічного мовлення, соціально зумовлений і прийнятий суспільством як певний естетичний стереотип. Люди не лише

[41] Франко І. Bel parlar gentile.— С. 18.

[42] Там само.— С. 11; див. ще: Франко І. В справі збирання етнографічних матеріалів // Франко І. Зібрання творів...— Т. 33.— С. 451.

[43] Франко І. Свинська конституція // Там само.— Т. 20.— С. 7.

[44] Франко І. Перехресні стежки.— С. 447—448.

знали ціну слова, але тонко відчували, коли воно легко впадало крізь вухо до душі.

Для історії нашої культури вчений зберіг яскравий образ такого бесідника — Антона Грицуняка, колоритна розповідь якого на збаразькому багатолюдному вічі про „свинську конституцію", з легкої руки письменника, була надрукована багатьма мовами й облетіла „увесь цивілізований світ обох півкуль землі"[45].

Сучасники докладно описують реакцію письменника на вічеву промову Грицуняка. „Я дивився на Франка,— згадує Я. Остапчук,— весь час цієї промови. Він як узяв Грицуняка на око від першого слова, то ані на мить не змигнув з нього свого зору. Усміхався, прижмурював очі, відхилював уста, радів, сміявся [...] До пізнього вечора просидів Франко серед селян Збаражчини, весело розмовляючи [...] Старого Грицуняка він не відпустив і на хвилю від себе [...] За яких два тижні після збаразького віча вийшла „Свинська конституція" окремою брошуркою. Всі, хто був на тім вічі і чув оповідання Грицуняка, не могли тепер надивуватися з надзвичайної пам'яті Франка на оповідання, щоб після списати його слово в слово, так, як воно було переказане"[46].

Для нас важливо виділити комунікативні елементи, які майстерно відтворив Франко,— особливості самої композиції виступу, манеру говорити перед публікою, модуляції голосу, його регістри, міміку, жести. У цьому плані заслуговує на увагу уривок з названого оповідання.

„ — Та коли маю говорити,— промовив Грицуняк зовсім поважно до тих, що стояли найближче нього,— то мушу мати папір перед собою. Я то, по правді, неписьменний, але свої нумери знаю і без паперу не вмію говорити. Нехай се буде хоч би лише податкова книжечка.

Грімкий сміх,— коментує Франко,— привітав сю першу Грицунякову заяву. Один із тих, що стояли найближче нього, подав йому картку незаписаного паперу. Грицуняк узяв його в обі руки і, держачи перед собою, немов читаючи з нього, почав свою промову таким монотонним співучим виголосом, немов наслідував сільського школяра, що починає читати „по верха". Пізніше його виголос значно оживився, не виходячи, проте, з тону ритмічної, ніби біблійної прози. Щохвиля ціле зібрання переривало його оповідання грімким реготом, але бесідник навіть вусом не моргнув; навпаки, при ненастанних вибухах загальної веселості його лице набирало чимраз поважнішого, навіть понурого виразу, поки при кінці не дійшло до повної дерев'яної апатії, котрої гумор і іронію виявляли тільки незвичайно блискучі очі під навислими бровами"[47].

Крім віча, у Франковій добі поширеними були й інші форми публічного спілкування — сходини, гутірки, бесіди, засідання, збори, академії; виступали з промовами, рефератами, лекціями, відчитами, проводили диспути; активною була просвітницька робота. Популярним тоді словом „бесідник" (до речі, у краю ще з 1861 р. діяло товариство „Руська Бесіда", з початку XX ст. вже як „Українська Бесіда") характеризували людей „високої інтеліґенції", „великого таланту", які вміли захоплювати слуха-

[45] Франко І. Свинська конституція.— С. 471.
[46] Остапчук Я. Із моїх споминів // Спогади...— С. 263.
[47] Франко І. Свинська конституція.— С. 8.

чів живим словом (101)*. „Знамениті бесідники“ мали повагу в різних соціальних верствах. Навіть прийнято було залишати згадку про блискучі виступи, фіксуючи це на людному місці[48].

Різні форми мало товариське життя. Про одну з таких форм, характерних для інтеліґенції Франкової доби, згадує наддніпрянець С. Єфремов, який два місяці 1903 р. проживав у Львові: „Щодня, коло 4-ї години, йшов я до товариства [Наукове товариство ім. Шевченка.— *О. С.*], а звідти гуртом — звичайно Франко, Гнатюк, Труш, іноді й ще хтось випадковий — ішли ми до „Метрополю“ у центрі міста і там 1,5—2 год. спочивали од щоденної праці: за склянкою „гербати“, чи „мелянж“, або „чоколяди“ читали газети з усього світу, обмінювалися думками з приводу світових новин, обмірковували питання літературні й політичні, дебатували на всякі теми і злоби дня, а то й просто провадили веселу товариську бесіду. Спершу мені цей спосіб одпочинку в публічному місці, на людях, здався був чудним, незвичним. Але незабаром я побачив, що він має в собі багато позитивного. Вічно зайнятим, працьовитим людям немає часу ходити по гостях; зустрічатися за самою працею теж не давало ні втіхи, ні способу до того, щоб зав’язувати товариські стосунки. На нейтральному ж місці, в кав’ярні, звідки ви могли кожної хвилини, не турбуючи нікого, піти за своїми справами, це виходило просто й невимушено. До того ж газети, журнали, розмови, новини, зустріч з ким хочете [...] І так поміж одпочинком одбувалися й ділові зустрічі, потрібні побачення, вершилися всякі справи, писалися часом статті [...] Мені, людині з сторони, де люди ховалися по своїх закутках, спершу було, кажу, чудно і незвично жити на людях отим кав’ярняним публічним життям. Але хутко я з тим оговтався і зробився таким самим завзятим і незрадливим одвідувачем у певні години „Метрополю“, як і питомі львів’яни“[49].

У селах і містечках товариське життя зосереджувалося переважно у священичих родинах — здебільшого у вакаційний час, під час празників, при різних гостинах. Франко ще як гімназист бував у таких товариствах. Михайлина Рошкевич — молодша донька пароха в Лолині — підкреслює Франкову природну поведінку, вміння схоплювати прийнятий товариський етикет. У спогадах пише: „Як були гості у нас в свята або з ними їздили до сусідів, Франко брав живу участь у забавах, а передусім поривав старших своїми декламаціями з Шевченка, наприклад, „Гамалія“ [...], а також любив декламувати по-німецьки“[50]. Уже як студент університету юнак імпонував багатьом священикам своєю начитаністю.

Коло знайомств Франка з людьми священичого стану постійно розширювалося; безперечно, по-різному складалися стосунки між ними, виникали й драматичні ситуації. Однак незаперечним є факт: якраз люди цього стану в Галичині вписали в історію нашої культури не одну добру сторінку — і Франко це визнавав.

---

* Тут і далі у круглих дужках подаємо (якщо це лише окремі вислови) сторінки з книги „Спогади про Івана Франка“.— Львів, 1997.

[48] Див., наприклад: Франко І. Переднє слово [до видання „Переводи і наслідування Осипа Шухевича. Посмертне видання“. Львів, 1883] // Франко І. Зібрання творів...— К., 1980.— Т. 26.— С. 256—257.

[49] Єфремов С. Із спогадів про Ів. Франка // Спогади...— С. 225—226.

[50] Рошкевич (Іванець) М. Спогади про Івана Франка // Там само.— С. 108—109.

Багато священиків допомагали письменникові розшукувати по церквах і монастирях старі книги, він приймав запросини бувати в них, їздив до них сам чи з родиною на вакаційний відпочинок, мав тісні контакти зі священиками, які працювали на ниві етнографії, вникали у громадські справи. Приміром, о. Гната Рожанського характеризував: „Щирий народолюбець, чоловік світлий і поступовий"[51], з глибокою повагою ставився до о. Михайла Зубрицького — відомого етнографа, відзначав непересічний талант о. Яворського як бесідника: „Мушу сказати, що показався він одним з найліпших бесідників популярних [Франко слухав його виступ на вічі в Турці.— *О. С.*], яких мені лучалося чути. Простота мови, пластика і ясність викладу та опанування предмета, а при тім той голос щирого переконання, що так непоборимо впливає на слухачів"[52]. Багатьох священиків характеризував як „людей гарячих, завзятих, оживлених великими надіями і охотою до праці"[53].

Особливо високо Франко оцінював новаторство митрополита Андрея Шептицького у живому спілкуванні з людьми: він говорив з ними чистою галицько-руською народною мовою, а з гуцулами — їхнім діалектом, що, як підкреслює дослідник, було нечуваним у середовищі його попередників. Їхня мова була каліченою старослов'янщиною, а тон повчань — неприродно „напущений", штучно маєстатичний, промовлення — „звисока"; вони „возвіщали". Митрополит Шептицький говорив попросту, як рівний до рівних, як чоловік до людей. Франко підкреслює такий важливий момент: своєму мовленню владика умів дати „живе дихання" — посланія пересипані прикладами з життя самого народу, багато „трафних" фактів з власних спостережень, доречне їх тлумачення; митрополит не боїться вжити, де річ того вимагає, енергійного слова. Загалом у його мові відчутна велика прихильність до людей, щира турбота про культурне, національне піднесення люду.

Важливою рисою живого спілкування Андрея Шептицького Франко вважає те, що митрополит сам думає і змушує думати кожного, хто готовий розмовляти з ним — а це ознака справжнього європейця. Зауважимо, що Франко не розкидається словами „європеїзм", „європеєць" — ці поняття він дуже поважно трактує.

Франкові зауваги мали б стати імпульсом для поглиблених студій над особливостями мови непересічної особистости митрополита Андрея Шептицького, як і загалом для вивчення українського конфесійного стилю[54].

У домах священиків часто збиралися видатні особистості, вироблялися свої традиції спілкування. Атмосферу таких товариських зустрічей,— їх жартома називали „симпозіонами",— що відбувалися у хаті о. Омеляна Глібовицького, пароха у Циганах (поблизу Борщева на Поділлі), особливості „бесіди" тогочасної української ітеліґенції відтворює Богдан Лепкий: „Велике старосвітське приходство, з низькими, але просторими кімна-

---

[51] Франко І. Професор Омелян Огоновський.— С. 360.

[52] Франко І. Віче в Турці // Франко І. Зібрання творів...— К., 1986.— Т. 46.— Кн. 2.— С. 88.

[53] Франко І. Переднє слово [До видання „Переводи і наслідування Осипа Шухевича...].— С. 256.

[54] Франко І. Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм. Уваги над пастирським посланієм митроп[олита] А. Шептицького „О квестії соціальній" // Франко І. Зібрання творів...— К., 1986.— Т. 45.— С. 378—379.

тами, бувало свідком дуже цікавих розмов, у яких стиралися далекі собі світогляди — від консервативно-клерикального до крайньо поступового. Але що всі розмовці були людьми високої культури й дорожили добрими формами товариськими, то до різких зударів у розмові не приходило [...] Так добре тоді розмовляти. Відпочивають очі і жвавіше працюють думки [...] Було це таке покоління, що не замикалося у тіснім кружку своїх студій, а цікавилося всім. І знали таки дійсно багато. Граматика і математика, природа і література, історія і філософія [...] Латинських авторів читали без коментарів, часто-густо цитували Шекспіра й Шіллера, а Геґель був їх улюбленим філософом“[55].

Мовлення в середовищі інтеліґенції, мова інтеліґентна, культурна українська мова — одна з найпекучіших проблем Франкової доби. Ще в юнацькі роки перед Франком постала дилема: якою мовою писати до Ольги Рошкевич, дочки священика високого ранґу, дівчини освіченої, інтеліґентної, яка знала кілька мов. Перші листи до неї він писав німецькою мовою, згодом, через кілька місяців, щирі слова: „А спитаєш, може, чому пишу тепер по-руськи, а не по-німецьки? Проста річ. Німецька бесіда — то для мене модний фрак [...] Но руська бесіда — то для мене той любий, домашній убір, в котрім всякий показується другому таким, яким єсть [...] Руська бесіда — то бесіда мого серця!“[56]

Ще один вибір довелося Франкові робити і насамперед тоді, коли працював у журналі „Друг“: як відходити від язичія, що був лінґвальною дійсністю тогочасної Галичини, поширеної старослов'янщини.

Франкові, як сам казав, багато „доводилось міркувати про питання язикові“; знання слов'янських мов, багатьох європейських, обізнаність із мовною ситуацією у світі, а найперше на різних українських землях, мабуть, ще й багато інших чинників, які зміг осягнути Дух цього посланого Богом Українця, сформували його чітку позицію щодо ролі інтеліґенції в процесі формування нашої культурної мови. Завжди безкомпромісною була його оцінка тих, хто свідомо калічив українську мову. Цим, каже вчений, такі люди прагнули „доказати її неспосібність до літературного розвитку“[57]. Для нього постійно важливою темою залишався „ізверг єства“, тобто той, „хто стидається язика дідів своїх“[58], хто „виемансипувався від рідної мови, від рідного ґрунту“[59], хто без церемонії доказує бідність та некультурність української мови, говорить про брак у ній найпростіших слів і термінів для культурної потреби, вважає її придатною хіба що для „домашнего обихода“[60].

Ще один факт оцінки такої мовної поведінки. Вважаючи Гоголя геніальним українським письменником, ставлячи його талант поряд з Шевченковим, учений з докором говорив про його „відчуження від рідної мови“[61], про те, що саме він „на довгі десятки літ збаламутив саме чоло

[55] Лепкий Б. Іван Франко // Спогади...— С. 249—251.

[56] Франко І. Листи // Франко І. Зібрання творів...— Т. 48.— С. 46.

[57] Франко І. Етимологія і фонетика в южноруській літературі // Там само.— Т. 29.— С. 169.

[58] Франко І. Азбучна війна...— С. 559.

[59] Франко І. М. Ф. Глушкевич. Мелочи. Стихотворения // Франко І. Зібрання творів...— Т. 37.— 29.

[60] Франко І. Михайло Петрович Старицький...— С. 275.

[61] Франко І. Двоязичність і дволичність // Літературно-науковий вістник.— Львів, 1905.— Річн. VIII.— Т. XXX.— Кн. IV.— С. 233.

української інтелігенції, сплодивши фікцію, що інтелігентна, вища література може бути лише на російській мові, а українська мова надається лише для популярної, простонародної літератури"[62].

Франко принагідно висловлював цінні поради щодо того, як виховувати в собі чуття мови, виробляти правила мовної поведінки, формувати мовну особистість. Це — добре знати свою рідну мову, охоче вчитися її, черпати її з усіх доступних джерел, виробляти навичку думати рідною мовою і передавати нею думки[63], вникати в дух народної мови, виховувати „почуття до чистоти і живості української мови"; шанувати „натуральну простоту мови". Роздумуючи над особливостями мовної комунікації, учений неодноразово підкреслював, що будь-яка тема програє від „великого многослов'я", „перемелення і широкого розводнення" того, про що вже говорилося[64]. Рішуче виступав проти пустої фразеології та сухости[65], особливо шкідливими вважав їх у пропаґандистській роботі: перша виробляє тупоумство, друга — не забезпечує впливу. Одночасно застерігав від мовної „манірности", вважав, що непоправної шкоди завдають „фразерство і крутанина логічна"[66]. Осуджував менторський тон, був проти „моралізації", які, як уважав, завжди є виявом догматизму.

Як реалізував свою подиву гідну комунікативну силу сам Франко? Що диктувало йому тип мовної поведінки? Які мовні дії вважав найвідповіднішими в певній ситуації? Як встановлювалася міра взаємопорозуміння і чим вона визначалася? Яким було його публічне мовлення? Тексти багатьох творів з ознаками дискурсивности, а особливо спогади Франкових сучасників, дають змогу подати хоч загальний обрис його психологічного портрета, відтворити хоча б деякі характерні особливості живого слова, передати неповторність мовної особистости однієї з найвидатніших постатей нашої культури — який „живим та писаним словом кував долю нації" (374).

Вияв Франкового мовного „Я" у різні періоди життя, у різних ситуаціях, безперечно, мав свої особливості. Але все-таки можна виділити найхарактерніші — простоту, щирість, стриманість, врівноваженість, уміння слухати інших. Кілька характерних штрихів зі спогадів: Франко мав *великий дар бесіди* (41), *промовляв чудово* (260), *умів красно промовляти* (117), *вмів так любо, ядерно говорити* (98), *любив кинути жарт* (298), *дотепно критикувати* (68), *говорив легко, без жодної напруги* (266), *гарно й змістовно* (286), *говорив ясною, доступною мовою* (401), *балакав спокійно, рівно* (244), *говорив зрівноважено і без тіні пафосу* (445), *мав м'який голос* (525). *Голос спокійний, зрівноважений, переконливий* (319), *голос в середній шкалі, чистий і мелодійний* (305), *мав грудний тенор* (315), *умів зв'язатися з аудиторією невидимими нитками* (315). Франко любив — а від нього цього вчилися й інші — природний порядок слів у

---

[62] Франко І. На роковини Т. Г. Шевченка // Франко І. Зібрання творів...— Т. 43.— С. 388.

[63] Франко І. Одвертий лист до галицької української молодежі // Там само.— Т. 45.— С. 408.

[64] Франко І. Іван Вишенський і його твори // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 30.— С. 139.

[65] Франко І. Задачі і метод...— С. 15.

[66] Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції // Франко І. Зібрання творів...— Т. 26.— С. 83.

реченні, вистерігався всяких зайвих прикрас, його живе слово вчило виправляти недоладності бюрократичного, канцелярського стилю, засвоєного галицькими інтеліґентами з німецької й польської мов (90). Радів, коли рідна мова мовця була „чистою, ясною, як небесна блакить, прозорою і дзвінкою" (т. 37, с. 184).

Сергій Єфремов, приміром, майстерно відтворюючи мовну поведінку Франка в товариському колі, відзначав деякі цікаві нюанси: „Цей енциклопедист, що знав багато і знав по-справжньому, ніколи не висловлювався категорично, щоб прибити співрозмовників своїм авторитетом, догматичних ноток просто бракувало в його голосі. Скільки разів чув я, як на слова „Най пан доктор скажуть" чулося протягло-нерішуче „або я знаю", і вже потім тільки, серед розмови, виявлялося, що він таки знає. Не любив Франко і панувати в розмові, використовуючи свою перевагу"[67].

У виступах Франка на вічах, як згадують сучасники[68], вражала легкість його мови, ясність та зрозумілість кожної думки. Звичайно говорив недовго, але мав дивовижну здатність вичерпати „геть усе", що вимагала тема і сама ситуація.

Хрестоматійний текст Франкового виступу на 25-річному ювілеї його творчости стає багатшим, зворушливішим, коли ще й майстерно відтворено особливості живого слова промовця; образ самого ювіляра стає близьким: „Балакав спокійно, рівно, без piano і forte, без crescendo і decrescendo, буцім не балакав, а читав письмо, написане на білім обрусі стола, від якого майже не відривав своїх сивих, ніби мрякою осотаних очей. Було щось у тій промові, що нагадувало читання наших Євангелій страсних. І як у тих Євангеліях, так і в промові Франка була одна, може, над усе дорожча цінність, а саме — переконлива щирість, ні сліду охоти „робити враження і викликати ефект", ні крихітки зайвого патосу. Навіть тоді, як Франко казав: „Нехай пропаде моє ім'я, але нехай росте і розвивається український народ!" — ви патосу не чули [...] Слова його падали спокійно, тихо і робили тим сильніше враження, що добувалися із серця..."[69]

Сучасники не завжди були одностайні в тому, чи можна вважати Франка визначним оратором, а деякі таки стверджували, що він не був красномовцем (90). Можливо, Франкова манера говорити не вкладалася в традиційні рамки красномовства: домінували розум, врівноваженість, емоції переважно були приглушені. Михайло Мочульський, який упродовж останніх двадцятьох років, як згадує, не раз чув, як Франко промовляв на зборах, засіданнях, сходинах, стверджував, що „він був красномовцем". І далі роз'яснював своє розуміння цього поняття, виділяючи такі особливості його усного мовлення: вміння образним словом ворушити людські серця, переконувати розум залізною логікою, оперувати фактами неприкрашеної дійсности; елементами його виступів часто була іронія; коли треба, „колов, пік, батожив". І все це спокійним тоном, без жестикуляцій, особливого пафосу[70].

---

[67] Єфремов С. Зі спогадів про Ів. Франка // Спогади...— С. 226.

[68] Остапчук Я. Із моїх споминів // Там само.— С. 262.

[69] Лепкий Б. Іван Франко // Там само.— С. 244.

[70] Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896—1916) // Там само.— С. 364.

Цю ж думку проводить В. Дорошенко, який чув виступ Франка на вічі українських народних учителів Галичини й Буковини (восени 1904 р.), вважаючи, що „архітвором ораторського мистецтва“ Франка є поєднання великого розуму надзвичайно талановитої людини, високої освіти та інтелігентности з простотою вислову селянина, його природною мудрістю“[71].

Красу й поетику Франкового живого слова подивляли не лише українці. Адвокат зі Сколього доктор Фарес, єврей, говорив, що десь на початку 1890-х років поступова польська і єврейська інтеліґенція скликала публічні збори у залі львівської ратуші, куди на головного бесідника запросили Івана Франка. „Такої промови Фарес, зі слів І. Кобилецького, ніколи уже потім не чув“, і здається йому, що мури львівської ратуші ніколи вже не були свідками такої промови[72].

Виокремлюється ще одна тема — мовна поведінка Франка-педагога. Про це згадує чимало його колишніх слухачів. Так, наддніпрянець Л. Чикаленко, який улітку 1904 р. відвідував курси з українознавства, де письменник мав 15 годин, пише, що на його викладах „завжди було почуття якоїсь сенсації, що увага ні на хвилину не присиплялась, бо речі менш цікаві чергувалися з якимсь дотепом, з якимсь анекдотом [...] Франко зробився об'єктом загального захоплення“[73].

Інший слухач цих курсів В. Дорошенко також захоплено говорить про манеру цього непересічного педагога: „Викладач із Франка був прегарний. Без афектацій, без силуваного красномовства, спокійно, речево й логічно плила його мова, багата на факти й висновки [...] Франко чудово знав свій предмет та вмів його гарно подати, хоча й просто й без жодних викрутасів“[74].

Про незвичний успіх його викладів пише й З. Кузеля[75].

Особливими живими й безпосередніми, як свідчать сучасники, були контакти, для яких Франко використовував будь-яку нагоду, з активом молоді на переломі століть. Такі можливості найчастіше були на зібраннях, де студенти виголошували свої реферати. С. Баран як один з учасників таких сходин, характеризуючи манеру Франкового спілкування з інтеліґентською молоддю, підкреслює виразні деталі: Франко „до реферату і промов окремих диспутантів прислухувавсь уважно і забирав слово наприкінці дискусій. Говорив спокійно, зрівноважено і без тіні пафосу. Старався при цьому підкреслити дотичні місця реферату та вказував на його недоліки. Метою його промови було не знеохочувати референта до дальших виступів, навпаки — до них заохочувати та поширювати і поглиблювати знання [...] Промова Франка була не лише спростуванням і доповненням виголошеного реферату [...], а властивим ядерним рефератом і цікавою повчальною лекцією для слухачів“[76].

Сучасники відтворили й специфічні ситуації. В. Охримович, приміром, згадує: десь у 90-х роках „Франко мав відчит в „Czytelni Naukowej“ для мішаної публіки жидівсько-польсько-української польською мовою „Про

---

[71] Дорошенко В. Іван Франко в моїх спогадах.— Львів, 1997.— С. 403.
[72] Кобилецький І. Дещо про Франка // Спогади...— С. 41.
[73] Чикаленко Л. Як ми з І. Франком ловили рибу // Там само.— С. 416.
[74] Дорошенко В. Іван Франко в моїх спогадах.— С. 402.
[75] Кузеля З. Із моїх споминів про Івана Франка // Там само.— С. 298.
[76] Баран С. З моїх спогадів про Івана Франка // Там само.— С. 441.

жіночу долю в українських народних піснях“; той свій відчит він ілюстрував текстами відповідних пісень, а деякі з тих пісень він відспівав, між іншим з великим чуттям відспівав пісню, що починається словами

*Ой там за горою та й за крем'яною*
*Не по правді живе чоловік з жоною...*“[77]

Доволі неординарну ситуацію, у якій мовна поведінка Франка показала врівноваженість, силу його внутрішнього спокою, колоритно змальовує Михайло Рудницький (за спогадами Каспровича). Франко з Каспровичем (разом працювали в газеті „Kurjer Lwowski“) поїхали на янівські озера ловити рибу; уже надвечір пішли в ресторанчик перекусити. Раптом, читаємо у Спогадах, „вриваються троє дідуганів, кремезних, як ведмеді, добре напідпитку. Не минуло й чверті години, як вони зчинили страшенну авантюру. Один з них, лісничий, чимсь ображений, витягнув револьвер і почав ним вимахувати; другий — лісоруб — вхопився за сокиру. Корчмар, переляканий, з лементом утік з кімнати [...] Франко спокійно підвівся з місця, налляв усім по чарці і сказав з усмішкою: „Вип'ємо за знайомство... Я бачу, що ви мене не пізнаєте... А це негарно. Вгадайте, де ми вже раз зустрічались?“ Усі троє поглянули на нього, як задубілі, а лісничий, ще розлючений, гукнув: „Не пригадую!“ — „Це нічого,— відповів Франко,— якби я жив у лісі так само, як ви, я також не звертав би уваги на людей... Зайці та лиси мають більшу цінність, ніж люди“. І тут він, наче господар, сів на лавці і провадив дружню розмову далі: „Будь ласка, повторіть мені ще раз, як ви лаялись. Я хочу записати деякі ваші вирази: вони дуже соковиті, зовсім народні. Я — письменник і хочу вжити їх в одному оповіданні про жителів лісів“. Розсварені переглянулись і почали прислухатись до нього як до дивака. А Франко став їм детально пояснювати, що таке фольклор, ніби револьвер, сокира і сварка тут ні при чому. Ми, приятелі Франка, не раз заздрили його спокою і вмінню розмовляти з простими людьми“[78].

Мовний генотип Франка був такий сильний, що навіть у часи важкого фізичного й душевного виснаження живив знесилене тіло, допомагав долати пригніченість, підтримував життєву енергію. Про це свідчать, зокрема, спогади архієпископа Української Автокефальної Православної Церкви Степана Гаєвського. Зі знесиленим недугою письменником він бачився у середині травня 1915 р., тобто за рік до смерти. Як згадує, з першого погляду Франко робив „мізерне враження“. Але „враження цілком мінялось, як цей змучений, знівечений недугою чоловік починав говорити. Незвичайно виразно-округлена дикція рівного і чулого голосу приковувала до себе увагу [...] В балачці Франко оживився; голос набрав міці і звучав досить виразно; очі оживилися і просвічували природний розум утомленого життям поета [...] В розмові поет ні разу не потер лоба долонею, як це робить людина з слабою пам'яттю, коли щось хоче пригадати. Розмова [а тривала вона години півтори.— *О. С.*] у нього точилася рівно, без зупинок і напруження. Часом помітно було навіть бажання надати їй

[77] Охримович В. Причинки до біографії і характеристики Івана Франка // Спогади...— С. 89—90.

[78] Рудницький М. Іван Франко // Там само.— С. 355.

легку іронію, але вуста вже не вміли складатися в усмішку: на них лежала печать страждання; те саме виявляли й очі“[79].

* * *

Особливості спілкування в різних ситуаціях, у найрізноманітніших соціальних середовищах — не просто об'єкт письменницьких зацікавлень. Франкові роздуми над „язиковими питаннями“, подиву гідна практика спілкування проектувалися на велику площину самого буття української національної мови та вироблення досконалого її різновиду — літературної мови. Важливо усвідомити: йдеться про час, коли не було єдиної літературної мови, коли точилися дебати, затяжні, часто з непримиренними сторонами, якою їй бути, виникали „азбучні війни“, визначали чинники, які сприяють утвердженню української мови, забезпечують її повноцінне функціонування в суспільстві,— і все це відбувалось в умовах бездержавности, з відчутною нестачею професійно підготовлених людей, які мали б розв'язати такі питання.

Франкове розуміння мови як коштовного скарбу народу, як засобу творення людської сутности, розгляд розвитку мови залежно від рівня культури, духовности народу, велика увага вченого до мовлення активного, динамічного, що є виявом вільної творчої діяльности індивіда, відображає його компетенцію, трактування мовленнєвої діяльности як процесу, залежного від ряду як основних, так і побічних чинників, увага до дрібниць у цих діях — значне досягнення мовознавчої науки кінця XIX — початку XX ст. Франко говорив про психофізичні основи розвитку творчої особистости, що, безперечно, відображало досягнення тогочасної науки. Розум Генія пішов до визнання „вродженої прикмети мови“, тобто до усвідомлення того, що існує певний мовний генотип особистости. Сьогодні це постає як серйозна наукова проблема. Незаперечним є те, що своєю мовленнєвою практикою він активно творив новий тип мовної свідомости українця, концептуалізовану інтеґральну модель буття української мови. Йшла невтомна праця Розуму, Серця, Духу над рідним Словом. Битву виграли і, закріпивши перемогу, мали право сказати, що мова вирішила долю українського відродження. І в цьому процесі одне з найперших місць належить Іванові Франку.

**Oleksandra SERBENS'KA**

**LINGUISTIC COMMUNICATION: PRACTICES AND THEORETICAL BACKGROUND OF IVAN FRANKO**

Ivan Franko authored more than 20 linguistic works in Ukrainian, Polish, and German as well as 150 research works on linguistics and language in general. Linguistic communication in I. Franko's interpretation is one of the least researched problems in this field. The key point of the article is that during the complicated formation process of the Ukrainian language in the late 19th and early 20th centuries, I. Franko paid great attention to the improvement of the language functional varieties, namely public speaking of the Ukrainian intellectuals (lawyers, teachers, scholars, and priests), stressed on the training of good interlocutors, and studied speech peculiarities of various social strata.

---

[79] Гаєвський С. До споминів про Івана Франка // Спогади...— С. 420—421.

*Людмила ВАСИЛЬЄВА*

# СТАНОВЛЕННЯ МОВНИХ СТАНДАРТІВ — СЕРБСЬКОГО, ХОРВАТСЬКОГО, БОСНІЙСЬКОГО І ЧОРНОГОРСЬКОГО — В МЕЖАХ ШТОКАВСЬКОЇ ДІАСИСТЕМИ

Вихід з функціонування сербсько-хорватської мови і поява боснійського, сербського, хорватського, чорногорського мовних стандартів — процес природний, закономірний. А проте навіть з приводу назви нових мов, які на цей час є реальністю, виникає багато запитань, пов'язаних із закономірностями мовної системи та мовного стандарту.

Звернемося до мови діасистеми, яка генетично об'єднує говірки сербів, хорватів, босняків та чорногорців, та до мовних стандартів, що тепер функціонують у її межах. Усе коло проблем обертається, власне кажучи, навколо таких діаметрально різних положень:

1) сербські, хорватські, боснійські та чорногорські говірки належать до однієї діасистеми, за генетичними критеріями вони творять одну мову;
2) у мові сербів, хорватів, босняків та чорногорців завжди існували, оскільки їхні мовні різновиди історично формувалися як окремі, лінґвальні передумови для виділення кількох мовних стандартів. У наш час склалися об'єктивні соціолінґвальні умови для функціонування чотирьох таких стандартів.

Ці твердження конче потребують з'ясування третього:

3) мовна ситуація на теренах колишнього сербсько-хорватського ареалу, щоб стати зрозумілою поза межами цього реґіону, потребує диференціації мови як системи і як стандарту.

Твердження про те, що сербські, хорватські, боснійські та чорногорські говірки належать до однієї діасистеми, немає потреби з'ясовувати. Воно підтверджене мовними чинниками, його приймають без застережень видатні наукові авторитети[1]. І все-таки, подекуди робляться спроби по-

---

[1] Brozović D. Povijesna podloga i jezičnopolitičke okolnosti // Hrvatski jezik.— Opole, 1998.— S. 3—34; Jahić Dž., Halilović S., Palić I. Gramatika bosanskoga jezika.— Zenica, 2000.— 476 s.; Katičić R. Načela standardnosti hrvatskoga jezika // Jezik.— 1993.— Br. 5.— S.170—180; Nikčević V. Gramatika crnogorskog jezika.— Podgorica, 2001.— 586 s.; Radovanović M. Sociolingvistika.— Novi Sad, 1986.— 304 s.; Silić J. Hrvatski jezik. Dio 1.— Zagreb, 1998.— S. 84—92.

ставити знак рівности між поняттям *мова* та поняттям *нація*, власне, коли йдеться про національну мову в будь-якому з реґіонів колишньої Югославії. На цьому завжди акцентувалося в такі моменти історії, коли національну ідентичність намагалися вивести з мовних передумов, мовних особливостей. Однак такі спроби здебільшого не мали успіху. Нагадаємо теорію Вука Караджича, яка ідентифікувала сербів та хорватів у праці „Серби всі і всюди“[2]. Згідно з її положеннями, усі штокавці — серби, лише чакавці є хорватами, тобто штокавський діалект — сербська мова, а чакавський — хорватська. В. Караджич не вигадав критеріїв, він лише спробував пристосувати мовні факти до національної ідентифікації південнослов'янських народів, використавши твердження, введені в європейську науку Й. Ґ. Гердером[3], які можна було застосувати для аналізу тогочасної ситуації в більшості європейських країн. Караджич уважав, що існування двох діалектів достатньо для інавгурації двох мов. І хоча він мав лінґвістичні арґументи, бо діалекти часом переростають у національні мови, у цих реґіонах наведені положення уже в XIX ст. не можна було застосувати до хорватського корпусу — хорватами вважали себе і штокавці-католики, і кайкавці в Хорватському загор'ї. Проте навіть якщо б ці вуківські принципи стали дійсністю, то двох діалектів однаково було б замало для презентації мовних особливостей чотирьох народів, тобто виникла б ситуація, очевидцями якої ми є сьогодні.

Історики кваліфікують мовний націоналізм як феномен, що ще й сьогодні простежується в європейському інтелектуальному просторі[4]. Ідентифікуючи націю, науковці часом обмежуються її лінґвістичним визначенням як мовної спільноти. Ця дефініція справді найпростіша, однак найменш прийнятна для південнослов'янського простору. Історія її там неодноразово заперечувала (на відміну від ситуацій в інших реґіонах Європи). Зокрема, німецький славіст Н. Райтер стверджував, що лінґвальний націоналізм веде до домінування більших народів над меншими і загрожує національній ідентичності менших народів[5]. Підтвердження цієї тези він знайшов власне у південнослов'янському просторі, полемізуючи з уже наведеними твердженнями В. Караджича[6]. Нещодавня війна на Балканах, спричинена, як зазначає С. Андрусів, вірусом „єдинонеділимства імперської нації“[7], засвідчила, що наприкінці XX ст. ідеї домінування однієї нації над іншими, у тому числі в мовних питаннях, були доведені до крайніх форм.

І сьогодні на цих теренах подекуди бачать підстави для існування однієї мови — сербсько-хорватської, тепер, щоправда, дедалі частіше — двох мов, сербської та хорватської, і не хочуть визнати той факт, що поряд із сербами та хорватами тут проживають ще два народи — босняки і чорногорці. Такі думки серед славістів існують, що підтверджує, зокре-

---

[2] Karadžić V. St. Srbi svi i svuda, Kovčezić za istoriju, jezik i običaje Srba sva tri zakona.— Beč, 1849.— 154 s.

[3] Herder J. G. Rasprava o poreklu jezika.— Sremski Karlovci, 1989.— S. 9—11.

[4] Đaja S. M. Mavr Orbin dvadesetog stoljeća // Odjek.— Sarajevo, 1990.— S. 9—11.

[5] Baotić J. Standardni jezici štokavskog narječja // Simpozij o bosanskome jeziku (Zbornik radova).— Sarajevo, 1999.— S. 90.

[6] Там само.

[7] Андрусів С. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х рр. XX ст.— Львів; Тернопіль, 2000.— С. 19.

ма, праця Р. Мароєвича, який пише: „Назву „сербська мова" змішують з назвою іншої південнослов'янської мови (хорватської) або навіть заміняють нею. На північному заході до цієї мови зачисляють мовні системи, що до неї ніколи не належали (так званий кайкавський та чакавський діалекти), а на південному сході з неї вилучають мовні області, які творять з нею мовну єдність"[8]. З наведеного очевидно, що йдеться про штокавський діалект, але стосовно нього Р. Мароєвич не зазначає мов хорватів, босняків та чорногорців. Мовний простір на південному сході — це, мабуть, деякі говірки сьогоднішньої Македонії та Болгарії. Принагідно наведемо ще одне висловлювання згаданого вченого стосовно мов штокавської діасистеми, в якому він класифікує всі ці мови як варіанти сербської. Отож, за Мароєвичем, існують православні серби, які користуються сербською літературною мовою, серби-католики, що використовують загребський варіант сербської мови, називаючи його „етнічно неточно" хорватським, серби-мусульмани, мовний різновид яких — сараєвський варіант сербської мови[9].

Оскільки збільшення кількости діасистем не відбувається такими темпами, якими розвиваються нові нації, сьогодні в Європі соціологи оперують поняттям нації як моделлю ідентифікації, з допомогою якої окремі особистості чи етнічні групи ідентифікують себе насамперед на основі особливостей виховання, традицій віросповідання та на культурних засадах, що передбачає й мовну ідентифікацію[10]. Цей принцип, на нашу думку, заощаджує лінґвістам час та сили для пошуків нової арґументації на підтвердження тези про особливості хорватської, сербської, чорногорської чи боснійської мов, пошуків відповіді на запитання, що лежать за межами мовних чинників, як це було, наприклад, у дискусії між ученими після виголошення доповідей та викладення фактів про відмінності між хорватською і сербською мовами, яку описано в статті „Хто ми є і якою мовою розмовляємо?" Погоджуємося з думкою М. Пуповаца, який, проаналізувавши цю наукову дискусію, зазначив, що в подібній дискусії принаймні один відомий хорватський лінґвіст мав би висловити думку, що „ту мову, якою говорять хорвати, вони відчувають хорватською, і на це немає ради. Вони відчувають її такою"[11].

Одним з поширених запитань, що ставилися після поділу сербсько-хорватської/хорватсько-сербської мови на національні мовні стандарти й запровадження національної назви для боснійської мови в Дейтонській угоді (1995), було: „Що це за „боснійська мова"?" Запитання, якого слід було б чекати, але природніше і закономірніше було б поставити його й щодо двох інших назв: „сербська мова" та „хорватська мова". Кожен новий термін, навіть якщо він є результатом перейменування чи поділу вже наявного поняття або явища, несе в собі новий зміст та нове значен-

---

[8] Мароjевић Р. Српски језик у породици словенских језика // Српски језик.— Београд, 1996.— Св. 1/2.— С. 334—342.

[9] Мароjевић Р. Српски језик и славистика // Србистика.— 1998.— Број 2—3.— С. 22—23. Принагідно зазначимо, що в цьому ж номері часопису аналогічну думку висловило дванадцять сербських славістів, підписавши декларацію „Слово про сербську мову" (С. 41—49).

[10] Гумбольдт В. Язык и философия культуры.— Москва, 1985.— С. 370—380.

[11] Pupovac M. Što smo i kojim jezikom govorimo // Almanah SPKD.— Sarajevo, 1997.— S. 138.

ня, яке покриває. Отже, і щодо боснійської мови правомірно констатувати: „Босняки ту мову, якою розмовляють, відчувають боснійською, і на це немає ради. Вони такою її відчувають“. Ці слова без застережень стосуються мови сербів чи чорногорців, мови українців, мови будь-якого іншого народу. Це — безперечний факт, хоч усі чотири народи — серби, хорвати, босняки та чорногорці — відчувають свою належність до штокавської діасистеми, але в цьому разі жоден із них не має права стверджувати, що вона цілком належить лише одному з цих народів.

На факті, що мова, якою розмовляють на теренах Сербії, Хорватії, Боснії та Герцеговини й Чорногорії, є власністю кожного з чотирьох народів, ґрунтується наша впевненість у тому, що кожен із них має однакові права самостійно вирішувати питання, як свою власну мову називати. Якби від середини XIX — початку XX ст. у назві „сербсько-хорватська“ не було б складових частин, пов'язаних із національною ідентифікацією сербів та хорватів, а мова називалась би, наприклад, іллірійською, тобто мала б нейтральну назву (що було цілком імовірним під впливом концепції іллірійців, а також з огляду на те, що і в попередні до іллірійців епохи цю мову часто називали „іллірійською“[12]), то ми, можливо, вели б мову про боснійську, хорватську, сербську та чорногорську як мовні стандарти іллірійської мови-системи. Ми зазначаємо „можливо“, бо для багатьох учених і термін „сербсько-хорватська/хорватсько-сербська“ називає мову, національно не марковану, оскільки сербсько-хорватської нації не існує[13].

Питання, пов'язане з тим, що в мові, якою розмовляють серби, хорвати, босняки та чорногорці, завжди існували передумови для визнання чотирьох мовних стандартів, може видатися дискусійним лише для неознайомлених з природою мовного стандарту. З цього приводу понад двадцять років тому чітко висловився американський мовознавець У. Браун на зустрічі з лінґвістами в місті Сараєві (Республіка Боснія та Герцеговина). У його виступі йшлося, власне, про два варіанти літературної мови: сербсько-хорватську і хорватсько-сербську, а також про боснійсько-герцеговинський різновид, дещо про чорногорський, про брак єдності в сербсько-хорватському/хорватсько-сербському стандарті та про його хиби з погляду нормування[14]. Питання, пов'язані з літературною мовою і варіантами, Г. Степанов теж вирішує на користь варіантів, стверджуючи, що у формулі „мова—варіант“ термін „мова“ означає якусь множину окремих варіантних підсистем, тобто лінґвістичну ситуацію, коли спільна літературна мова виявляє себе радше як тенденція чи ідеальна мета (завдання), а не як реальність[15].

Варіанти в межах сербсько-хорватської мови раніше не могли стати мовами лише тому, що їх поєднувала єдина система норм, в якій окремі відмінні позиції оголошувалися дублетами (або варіантами), котрі можна

[12] Це ілюструють назви граматик і словників мови реґіону, видані до середини XIX ст., зокрема: „Grammatica della lingua Illirica“ (Дубровник, 1808); „Lexicon latino-italico-illyricum“, 1801 — перша частина, друга — „Rječosložjje ilirsko-italjansko“, 1806, третя — „Vocabolario italiano-illirico-latino“, 1810 та ін.

[13] Banac I. Hrvatsko jezično pitanje.— Zagreb, 1991.— 136 s.

[14] Baotić J. Standardni jezici...— S. 89—96.

[15] Степанов Г. В. Социально-географическая дифференциация испанского языка Америки на уровне национальных вариантов // Вопросы социальной лингвистики.— Ленинград, 1969.— С. 308.

без застережень замінити один одним для збереження цілісности єдиного комунікативного простору. За всіма іншими, пов'язаними з відношенням до діасистеми, критеріями, згідно з якими здійснюється вибір певного мовного факту з норми, відповідно до національної маркованости цього вибору, незважаючи на те, що цей вибір не відповідав би плану виразу, варіанти в будь-який час могли перерости у стандарти. А сталося це тоді, коли створено суспільні передумови, знято бар'єри для виходу зі спільної системи норми формуванням окремих державних утворень, що уможливило функціонування сепаратних норм. Отож, боснійська, хорватська, сербська та чорногорська мови є окремими мовами, коли йдеться про мовний стандарт.

Особливості сербського та хорватського мовних стандартів не викликають сумнівів, щораз менше дискусій точиться з приводу існування боснійського, очевидно, незабаром стихнуть суперечки і щодо чорногорського, хоча відмінності між ними менші, ніж між будь-яким із цих стандартів та будь-якою з народних говірок штокавського діалекту. Статус окремої стандартної мови дедалі рідше пов'язується з кількістю та якістю відмінностей щодо іншої літературної мови, і це дало підстави Д. Бровичу вважати мову „нормованим інструментом для вищої інтернаціональної цивілізації певної соціально-етнічної формації, сьогодні, звичайно нації, і завдяки цій функції [вона] заслуговує на означення „стандартна“[16]. Виходячи з цього, М. Радованович доповнив свою модель етапів у процесі нормування сербсько-хорватської/хорватсько-сербської мови новими фазами: інтеґрації, варіалізації, поляризації, дезінтеґрації і промоції. На його думку, поляризація, дезінтеграція і промоція потрібні для пояснення явищ національних варіантів, їх інавґурації в окремі стандартно-мовні вирази, а згодом інавгурації цих виразів в окремі мови[17].

Розглядаючи питання відмінностей між стандартами, Д. Брозович, зокрема, зазначає: „Першою умовою того, що діалектні основи двох стандартних мов великою мірою відрізнялися одна від одної, є те, що вони повинні і в територіальному, і в мовному плані бути достатньо далекими в межах діасистеми [...] Якщо у субстанції та структурі двох стандартних мов тієї самої діасистеми немає важливих відмінностей, тоді ми наближаємося до поняття варіанта стандартної мови“[18] не як до умови, котра, як уже зазначалось, втратила силу (варіанти стали стандартами), а як до „рецидиву у свідомості деяких лінґвістів, які, щоб підтвердити або посилити стандартність будь-якої з чотирьох названих мов, найперше своє завдання щодо нормування вбачають у примноженні відмінностей між ними“[19], зрозуміло, на тих рівнях, на яких це можливо[20]. А можливо це там, де ці відмінності найменш значущі для природи мови — у правописній нормі чи у виборі лексики. Правописна норма не визначає характер мови, вона перебуває поза мовною системою, а вибір лексики в жодній літературній мові неможливо чітко підвести під мовні критерії, зрозуміло, коли

---

[16] Brozović D. Standardni jezik.— Zagreb, 1970.— S. 33.

[17] Радовановић М. Фазе (дез)интеграције српске стандарднојезичке норме // Српски језик.— Св. 1/2.— С. 407.

[18] Brozović D. Standardni jezik.— S. 33.

[19] Baotić J. Standardni jezici...— S. 92.

[20] Див., зокрема, матеріали дискусії щодо хорватської літературної мови у газеті „Vijenac“: Jezik na križu // Vijenac.— 1999.— 20 svibanj.— Br. 136.— S. 17—32.

йдеться про автохтонну лексику. Так критеріями і засобами, які є насамперед інструментами мовної культури, намагаються вирішувати питання, які лежать у межах структури мови або мовної норми, мабуть, тому, що для цього досить докласти мінімальних зусиль. У цьому випадку не береться до уваги той факт, що стандартні мови є соціологічними, а не генетично-типологічними категоріями і їм, щоб стати окремими, не потрібне збільшення відмінностей щодо інших стандартних мов.

Особливого значення цей факт набуває для Боснії і Герцеговини. Там рівноправно функціонують три мови — боснійська, сербська й хорватська, які визнано в країні державними, і лише там фактично існує проблема функціонування кількох літературних мов у межах однієї держави. Вона, на думку лінґвістів, полягає у перегинах у системі освіти країни. Їй завдано великої шкоди невиваженою мовною політикою під цілком правильним гаслом: „Надати право кожній дитині навчатися рідною мовою". Вже сьогодні, на думку мовознавців, стало відчутно, що „це було зроблено не заради мови чи утвердження мовних цінностей, а заради акції, метою якої було акцентувати особливість змісту програм у національній групі предметів"[21].

Головним завданням мовної політики кожного державного утворення на теренах поширення колишньої сербсько-хорватської/хорватсько-сербської мови повинно бути підвищення комунікативної компетентности носіїв нових чотирьох мов та комунікативної цінности самих мов.

У Боснії та Герцеговині це завдання має ще й дещо інший характер. Мовну ситуацію, яка склалася там, можна охарактеризувати терміном „тотальна індивідуальна багатомовність" — мешканці розмовляють трьома мовами (сербською, хорватською, боснійською), а застосування будь-якої з трьох норм переходить до плану мовної культури. Розумна й продумана концепція мовної політики повинна бути спрямована на те, щоб мова служила не лише меті виокремлення, але й поглибленню усвідомлення існування мовної єдности реґіону в його історичному розвитку (в історичному розвитку боснійської мови). У перспективі можливе також порушення питання про мовну єдність для всіх трьох народів, що проживають на території Боснії та Герцеговини, але, з огляду на сучасну соціолінґвальну ситуацію, сьогодні це малореально.

Щоб остаточно утвердилися положення про те, що сербські, хорватські, боснійські та чорногорські говірки належать до однієї діасистеми і за генетичними критеріями творять одну мову, а також те, — що в мові сербів, хорватів, босняків та чорногорців завжди існували лінґвістичні передумови для виділення кількох мовних стандартів, належить довести третє положення — про те, що треба послідовно розрізняти два мовних рівні: мову як систему та мову як стандарт. Без такого поділу не можна пояснити феномен:

одна мова = чотири мови.

---

[21] Автор має на увазі непродумані кроки, пов'язані із запровадженням у школах Республіки Сербської (Боснія і Герцеговина) шкільних програм з Белграда, а в Боснійсько-Хорватській Федерації, у хорватських школах,— із Загреба, які щодо викладання мови зовсім не брали до уваги місцевих мовних особливостей. Тут уже зазначалося про спроби запровадження „екавиці" серед сербів Боснії і Герцеговини: Baotić J. Standardni jezici...— S. 94.

Але перш ніж перейти до з'ясування цього питання, треба ще раз констатувати, що серби, хорвати, босняки та чорногорці розмовляють одним діалектом — штокавським. Однак вибір мовних елементів, які робив кожен з цих народів протягом усієї своєї історії, поступово став відрізнятися у кожного з них. Спершу він утвердився в усному мовленні, а згодом (у писемних текстах) став правилом, щоб з розвитком і поглибленням національної ідентичности кожного з народів вирости до обов'язкової форми нормованої літературної мови. У цьому сенсі серб, хорват, босняк та чорногорець розмовляють різними мовами: сербською, хорватською боснійською й чорногорською.

Заглиблюючись у чинники, які впливають на розвиток мови взагалі й стандартизованої зокрема, треба розрізняти поняття мови-системи (під мовою-системою розуміємо мову як узагальнений продукт лінґвальної діяльности в його сучасному (синхронному) стані) та мови-стандарту. У цьому разі береться до уваги зв'язок історії мови з історією суспільства і цивілізації, оскільки, з одного боку, звичаї нації відображаються у її мові, а з другого, великою мірою власне мова формує народ[22]. Мова як головний код та „історично сформована, складна, ієрархічно організована макросистема, що об'єднує різні форми її існування"[23], фіксує усі глобальні історичні потрясіння, які переживає народ — носій цієї мови: вони впливають на неї, визначають її кордони, взаємодію з іншими мовами, особливості мовної норми. Політична історія і мовна політика, тісно пов'язана з історією, розвиток матеріальної культури та виробництва мають вплив на мову, на її кордони, на взаємодію з іншими мовами, визначають особливості мовної норми, приводять до запозичень з інших мов. Не порушуючи внутрішньої системи мови[24], всі ці чинники неодмінно позначаються на мовному стандарті.

Мовні факти як елементи системи взаємно визначають один одного, вони взаємопов'язані один з одним[25] і співвідносяться у вигляді ієрархії рівнів[26]. Для одиниць кожного з цих рівнів системи — фонетично-просодичного, морфологічного, лексичного чи синтаксичного — з одного боку, характерний набір властивостей та рис, що відрізняють їх від інших одиниць зазначених рівнів, а з другого — вони мають такі риси, які їх зв'язують з одиницями решти рівнів[27]. Це структура мови[28],

---

[22] Сосюр Ф. де. Курс загальної лінґвістики.— К., 1998.— С. 34—35.

[23] Филичева Н. И. Немецкий литературный язык.— Москва, 1992.— С. 14.

[24] Сосюр Ф. де. Курс...— С. 34.

[25] Там само.— С. 36.

[26] Солнцев В. М. О понятии уровня языковой структуры // Вопросы языкознания.— 1972.— № 3.— С. 3—19; Царенко Е. И. О взаимодействии языковых уровней. Ч. 1 // Восточноукраинский лингвистический сборник.— Донецк, 1994.— Вып. 1.— С. 4—10; його ж. О взаимодействии языковых уровней. Ч. 2 // Там само.— Сборник.— Донецк, 1996.— Вып. 2.— С. 29—37.

[27] Кочерган М. П. Загальне мовознавство.— К., 1999.— С. 69.

[28] Ф. де Сосюр ніколи не користувався терміном „структура". Він уживав щодо мови та її організації термін „система". Термін „структура" ввели в мовознавчу науку представники Празького лінґвістичного гуртка, позначивши ним внутрішні відношення в системі мови між її складовими елементами (Семчинський С. В. Загальне мовознавство.— К., 1988.— 416 с.). Влучну дефініцію співвідношення „система-структура" знаходимо в О.Реформатського: мова — система через структуру: Реформатский А. А. Структура языка. Язык как система // Введение в языкознание.— Москва, 1976.— С. 31), її використовує і М. Кочерган (Кочерган М. П. Загальне мовознавство.— С. 67).

тобто внутрішні відносини в системі мови між її складовими частинами[29].

Розглядаючи дихотомію „мова-система і мова-стандарт“ з позицій структурної лінґвістики як закриту організацію, зобразимо систему як М, а стандарт як С. У цій дихотомії М не дорівнює С, але М без С немає (оскільки звичайно в межах мови-системи формуються стандарти) і, навпаки, С немає без М. Система тут виконує функцію правила, лінґвальної правильности. Впорядкована, послідовна, самодостатня у свідомості мовців (система нічого не приймає ззовні) і самореґулятивна інституція, вона не має ні недостатности, ні надлишкових явищ, ні варіантів, ні винятків, ні діалектизмів, ні локалізмів, ні архаїзмів, ні історизмів. Ця інституція досконала, оскільки виступає лише як впорядкований набір засобів для реалізації. У лексичному плані вона не має поділу на власні чи чужі слова. Запозичення як таке не є фактом її діяльности, оскільки воно спричинене не нею, а діяльністю носіїв цієї системи.

Мова-стандарт як упорядкована одиниця стає самостійною тоді, коли починає відрізнятися від системи. Мова-стандарт має цілком інші, ніж мова-система, властивості, оскільки її існування зумовлене втручанням лінґвістів у структуру системи. З огляду на це в мові-стандарті простежуються і недостатності, і надлишкові явища, і варіанти, і винятки, в ній відображаються історія, культура, традиції та національна належність носіїв, вона містить і діалектизми, і локалізми, й архаїзми, й історизми. Кожне з цих двох понять — система і стандарт — підпорядковане власним закономірностям, кожному з них притаманні свої правила. Мова як система підлягає лінґвальним, а мова як стандарт — лінґвістичним закономірностям. Мова як система підпадає під дію лише лінґвальних (внутрішньомовних) чинників, а мова як стандарт зазнає впливу і лінґвальних, і нелінґвальних закономірностей. Для мови як системи оцінка мовців не має особливого значення. Історична, культурна, національна ідентичність не утверджується і не підтверджується мовою як системою, це функція стандарту.

Мова-система, органічно сприйнявши результати дії позамовних чинників, ніяк їх не кваліфікує, це теж функція стандарту.

Система і стандарт взаємно зумовлюються та взаємно визначаються, але інколи між ними можуть відбуватися зіткнення, наприклад, коли стандарт обирає мовні елементи чи мовні рішення, що суперечать системі. Прикладом такого відбору, наприклад, у хорватському стандарті, може бути випадок, коли замість слів *gràmžljiv, stèžljiv* (за правилом, пов'язаним з асиміляцією за місцем творення, зубні **s** і **z** змінюються на палатальні **š** і **ž** перед **lj, nj** на межі основа/суфікс; отже, **s, z + lj, nj — šlj, žlj, šnj, žnj:** *bojàžljiv, brìžljiv, pàžljiv, podnòšljiv, snòšljiv*) вживається *gràmzljiv, stèzljiv,* де замість фузії використано аглютинацію, що суперечить правилам системи. Однак, щоб не створювати напружень і зіткнень з мовною системою, стандарт обирає такі граматичні рішення, які б їй не суперечили (наприклад, знову ж таки у хорватському стандарті наведене морфо-

[29] За О. Мельничуком, система — це сукупність взаємообумовлених елементів, а структура — це склад та внутрішня організація єдиного цілого: Мельничук О. С. Мова як суспільне явище і як предмет сучасного мовознавства // Мовознавство.— 1997.— № 2/3.— С. 27.

лого-фонологічне правило не застосовується в дієсловах (та похідних від них), де сполучення **nj** утворилось заміною **n** — **nj** перед тематичною морфемою і суфіксом **-jeti** (де **je** походить з **ě** *bjèsnjeti, kàsnjeti* (у цих дієсловах не відбувається ні йотація, ні асиміляція за місцем творення. У дієсловах із тематичною морфемою і суфіксом **-jeti** йотація взагалі не відбувається: *bdjěti, nijémjeti, osijédjeti, ožèdnjeti, oživjeti.* Це підтверджує аглютинативний характер морфофонем **lj, nj,** які треба відрізняти від фонем **lj, nj**)[30].

Мова-система і мова-стандарт можуть накладатися, коли йдеться про стандартизування однієї мови-системи. Однак одна мова-система може бути стандартизована по-різному, відповідно до позамовних чинників. Яскравим прикладом неоднакового стандартизування єдиної мови системи можуть бути мови-стандарти — боснійський, сербський, хорватський і чорногорський, — вироблені відповідно до політичних, національно-культурних і релігійних особливостей. Вони сформовані на основі спільної для них мови-системи, щоб бути стандартизованими в її межах, мати свої назви, які відповідають національній свідомості їх мовців.

Відмінності між мовами-стандартами, що утворилися на основі єдиної штокавської системи, не штучні, а реальні і в соціолінґвальному плані абсолютно релевантні. Ні чорногорцям, ні сербам, ні хорватам, ні мусульманам-боснякам нема потреби вигадувати мовні відмінності, щоб довести своє право на власний стандарт. Вони його вже мають у самій специфічній чорногорській, сербській, хорватській, боснійській субстанції штокавської системи і в літературних текстах, і в узусі (використанні).

Вивчення варіантів штокавської системи на рівні стандартів, тобто її функціональних складових, доцільно проводити з урахуванням низки мовних, соціолінґвальних та позамовних чинників.

До власне мовних чинників, які створили передумови для субстанціональних відмінностей між штокавськими стандартами, можна віднести, насамперед, нерівномірність або неоднаковість розвитку деяких процесів внутрішньої структури стандартних мов. Це може стосуватися всіх мовних рівнів — фонетично-просодичного, лексичного, граматичного (включаючи словотвір), але найнаочніше це ілюструє фонетика.

Поняття системи охоплює і потенційні мовні явища. Це означає, що у фонетичній підсистемі можуть існувати так звані порожні місця чи порожні клітини, що за відповідних умов заповнюються звуками, які в системі не є фонемами. Проілюструємо це на системі приголосних, які по-різному реалізуються на зіткненні морфем/слів.

Сербські чи хорватські приголосні, з огляду на їх дзвінкість чи глухість, мають пари: **b** — **p, d** — **t, g** — **k,** пари для **c** серед приголосних немає. Однак уважаючи, за концепцією Р. Катичича, що система є мережею відносин, а структура — заповненою мережею відносин[31], дістанемо пару і для **c,** якщо звук [c] трапляється у позиції *stric ga* (вимова — *strîʒga).* Сучасна мовна ситуація, що склалась на теренах поширення колишньої сербсько-хорватської мови, повністю підтверджує цю тезу. У чорногорській мові, наприклад, сполученням **dj, tj, zj, sj** відповідають **đ, ć,**

[30] Barić E., Hudeček L., Koharević M. i dr. Hrvatski jezični savjetnik.— Zagreb, 1999.— S. 45.

[31] Katičić R. Jezikoslovni ogledi.— Zagreb, 1971.— S. 28—29.

**ź**, **ś*** (*đèvōjka, ćěrati, źènica, śènica*). Отже, тверді **dž**, **č**, **ž**, **š** мають свої м'які відповідники **đ**, **ć**, **ź**, **ś**, а тому структуру чорногорської мови, враховуючи специфіку штокавської системи, можна вважати заповненою, порівняно зі структурою сербської, хорватської чи боснійської мов, які не мають, наприклад, фонем **ź**, **ś**, однак ці звуки трапляються в них у відповідних позиціях. Хоч вони в цих мовах не є окремими фонемами, з погляду штокавської системи вони їм притаманні.

На рівні словотвору особливості того чи іншого стандарту теж пов'язані з вибором певних засобів із системи. Наприклад, у межах штокавської системи існує суфікс **-če** для творення слів з демінутивним значенням. У хорватському стандарті цей суфікс використовується лише для творення демінутивів, на означення маленьких живих істот: *cùrče, djèvōjče* (дівча), *mòmče* (хлопча) і фактично служить для нейтралізації статі: *pastìrče* (пастушок), *bȑdanče* (мешканець гір), *đáče* (учень), *nàhoče* (знайда), *lùpešče* (пройдисвіт). У сербському стандарті цей суфікс використовується насамперед для творення демінутивів, що є назвами речей: *прслуче, ормáрче, стóлче* (хорватські відповідники: *pȑslučić, ormàrić, stòlčić*).

На рівні морфології хорватський стандарт обирає форми II майбутнього часу (футурума II) лише для дієслів недоконаного виду. Для дієслів доконаного виду, згідно зі стандартом, у цьому значенні вживається форма теперішнього часу[32]: *„Ȁko dòpustīš jèdnomu, mórat ćeš svȁkomu“* („Якщо дозволиш одному, ти повинен дозволити кожному"). Сербський стандарт використовує форми II майбутнього часу для дієслів незалежно від їхнього виду[33]: *„Ȁко бу̑де̄ш дозвòлио jèдном, мóраћеш свȁком“*.

До соціолінґвальних чинників, що впливають на диференціацію стандартів, можна віднести розбіжності у своєрідному наднаціональному койне, яке характеризує найпоширеніші особливості мовлення культурного серба, хорвата, босняка чи чорногорця. У галузі фонетично-просодичної системи це може бути, наприклад, частота вживання звука **h**: у боснійській найчастотніше, трохи менша в хорватській та чорногорській у разі його майже послідовної заміни іншими звуками — у сербській (за існування єдиного сербсько-хорватського стандарту зазначені відхилення, пов'язані з вживанням **h**, вважались відступом від академічної норми, реґіональними чи діалектними формами)**.

До позамовних чинників належить утворення окремих держав на теренах колишньої Югославії, утвердження, зважаючи на це, незалежних форм суспільної свідомости і перемога у свідомості мовців тенденцій до становлення окремих мовних стандартів.

Визначаючи ступінь дії кожного з трьох чинників (лінґвального, соціолінґвального, позалінґвального), виділимо найсуттєвіші для нас моменти. Звернемо увагу на те, що в реальному функціонуванні конкретної мови

---

* Вони кодифіковані як самостійні графеми в правописі чорногорської мови для позначення наявних у ній фонем.

[32] Barić E., Lončarić M., Malić D. i dr. Gramatika hrvatskoga književnoga jezika.— Zagreb, 1990.— S. 149; Silić J. Hrvatski jezik.— S. 37.

[33] На цей факт звернув увагу Д. Брозович, характеризуючи деякі аспекти хорватського та сербського стандартів: Brozović D. Gramatičke značajke hrvatskoga jezika // Jezik.— 1997.— Br. 4.— S. 133.

** Серб. *глу̑в*: хорв. *glûh*; серб. *мȅк*: хорв.: *mȅk*: босн. *mȅhak*, серб. *ду̏ва̄н*: хорв. *dùhān*: босн. *dùhān*.

всі три типи чинників взаємодіють один з одним і доволі часто їх не вдається подати в „чистому вигляді“. Зокрема, будь-яке лексичне запозичення лише умовно можна віднести до мовних чинників, оскільки воно реалізується не як результат взаємодії лексичних систем, як уже зазначалося, а як наслідок контактів носіїв цих систем, які потрапляють у певну ситуацію в певному географічному, історичному чи культурному середовищі.

Оскільки одна мова-система може налічувати кілька мовних стандартів, різні національні й суспільно-політичні спільноти мають можливість і право в межах тієї самої системи сформувати окремі мови-стандарти. Цей факт аж ніяк не суперечить співвідношенню „мова-система — діалект-система“. Кожен з наведених мовних стандартів — хорватський, сербський, боснійський та чорногорський — має всі умови та можливості для існування як сепаратний.

У правописах та граматиках спостерігається значний різнобій у цих мов-стандартів у межах штокавської діасистеми: те, що для однієї мови є ненормативним, для іншої трактується як нормативне, або те, що для однієї мови є діалектним чи архаїчним, для іншої — недіалектним чи активно вживаним. Наприклад, для хорватського стандарту явища *ćërati, đèvojka, źènica, šènica* — діалектні, а для чорногорського — недіалектні, а явища на зразок *dȍbrijeh* та *dȍbrijem* у хорватському стандарті — архаїзми, у чорногорському вони притаманні відповідно сучасному стандарту[34] тощо.

Ще раз зазначимо, що наявні у штокавській діасистемі елементи та її загальна правильність (оскільки все наявне в системі правильне) зумовлені браком впливу на неї носіїв мови. Зміни, які відбулися з огляду на дію позалінґвальних чинників, не позначилися на синхронному зрізі системи. Однак у чотирьох її мовах-стандартах відбулися модифікації. Вони мали вплив на процес стандартизації мов у різних націй відповідно до національно-територіальних виявів. Це пояснюється тим, що розвиток кожного мовного стандарту відбувається під впливом іншої культури, віри, ментальности та ін. Тому основа мовного стандарту, назва мови формуються під дією лінґвальних і позалінґвальних чинників. І в цьому випадку те, що серб розуміє хорвата, босняк — чорногорця тощо, що їхні мови подібні й зрозумілі, стає несуттєвим, оскільки болгарин розуміє македонця, а хорват — словенця (більшою чи меншою мірою зрозумілими для нас, українців, є і польська, і російська чи білоруська мови). Отже, загалом органічні діалекти[35] в основі штокавської мови-системи однакові для сербів, хорватів, босняків та чорногорців, тобто всіх чотирьох народів, а конкретний мовний стандарт і його назва стають різними стандартними мовами націй, у чому головну роль відіграють уже позамовні чинники.

Щодо штокавських мов-стандартів, то для них тепер важливі питання мовних контактів між ними на сучасному етапі розвитку. На сьогодні вони не повністю досліджені, диференційовані, бо, наприклад, боснійська і чорногорська як стандарти ще не достатньо описані й перебувають на стадії формування. У плані лексики, наприклад, чорногорська одночасно

---

[34] Nikčević V. Pravopis crnogorskog jezika.— Cetinje, 1996.— S. 44—45, 47—48.

[35] Брозович Д. Славянские стандартные языки и сравнительный метод // Вопросы языкознания.— 1967.— № 1.— С. 4.

використовує лексичний матеріал із системи, властивий і хорватському, і сербському стандартам. Там рівноправно виступають, наприклад, варіанти *sôl* і *sô*. А відмінність між *krìtikovati* і *kritizírati* в сербському і хорватському стандартах можна вважати релевантною соціолінґвальною, оскільки штокавській системі притаманний і той, і другий суфікс для творення дієслів.

Наведені мовні процеси, характерні для новостворених мов колишнього сербсько-хорватського ареалу і пов'язані з утвердженням нових стандартів, були властиві також іншим слов'янським мовам, наприклад, болгарській та македонській, вони торкнулися й романських мов, румунської та молдавської. У світі сьогодні на стадії формування перебувають і такі мови, у яких відчувають нагальну потребу для комунікації її носії, наприклад, карибська англійська[36]. Отже, поява сербського, хорватського, боснійського та чорногорського стандартів цілком закономірна у світовому мовотворчому процесі.

**Liudmyla VASSYLYEVA**

**FORMATION OF LANGUAGE STANDARDS — SERB, CROATIAN, BOSNIAN AND MONTENEGRIN — WITHIN THE SHTOKAVIAN DIASYSTEM**

Language as a system and language as a standard are subjected to lingual and linguistic laws respectively. In this dichotomy, the Shtokavian system may be realized in four standards: Serb, Croatian, Bosnian and Montenegrin. The differences between them are observed at all language levels and correlate with the peculiarities in culture, mentality and thus are conditioned by socio-lingual factors.

[36] Ідеться про так звані піджини: Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика.— Москва, 1996.— С. 110—111.

# ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

*Руслана СИТАР*

## „ТЕМНІ МІСЦЯ“ ПОЕМИ „СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ“ ТА СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ЇХ СЕМАНТИКИ В АНГЛОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Мета розвідки полягає в аналізі способів відтворення „темних місць“ поеми „**Слово о пълку Игоревѣ, Игоря, сына Святославля, внука Ольгово**“ (далі — „**Слово**“) з перекладознавчого погляду. Матеріалом дослідження слугують англомовні переклади твору у зіставленні з оригіналом (у статті використано текст пам'ятки за редакцією Л. Дмитрієва та Д. Лихачова, опублікований 1981 р.)[1].

Історію англомовної Словіани започаткував американський літератор Дж. Е. Йоффе, який 1898 р. опублікував прозовий переклад уривків з поеми[2]. Дотепер вийшло друком сімнадцять англомовних перекладів „**Слова**“ (повних або часткових). У 1915 р. видавництвом Оксвордського університету опубліковано прозовий переклад Л. Маґнуса[3]. Видання доповнено передмовою, коментарями та глосарієм перекладача. Із тридцятирічною перервою з'явився переклад, який виконав П. Крат (літератор українського походження) у співавторстві з відомим канадським перекладачем В. Кірконеллом[4]. Саме у цьому перекладі вперше староруську лексему „**руськии**“ відтворено як „*Russ*“, а не „*Russian*“. Хоча доречніше було б графічно зобразити — „*Rus'*“. 1955 рік знаменний появою „**Слова**“ у перекладі Д. Ворда. У другому перекладі, що датується 1966 р., перекладач вніс деякі зміни, додав заголовки (у тексті оригіналу їх немає), прагнучи „адаптувати“ його до англомовного читача[5]. У 1960 р. побачив світ адекватний переклад В. Набокова, доповнений його передмовою та коментарями[6]. 1963 р. знаменний виходом другого переклау В. Кірконелла, виконаного у співавторстві з К. Андрусишиним (канадієць українського похо-

---

[1] Слово о полку Игореве = The lay of the warfare waged by Igor / Transl. by I. V. Petrova. Foreword by D. S. Likhachev.— Moscow, 1981.— 193 p.

[2] The song of Prince Igor''s band / Transl. by J. A. Joffe // Stories from the Classical literature of many nations / Ed. by B. Palmer.— New York, 1898.— P. 13—41.

[3] The Tale of the armament of Igor, A. D. 1185: a Russian historical epic / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— London, 1915.— LXIII, 122 p.

[4] Prince Ihor's raid against the Polovtsi / Transl. by P. C. Crath. Versified by W. Kirkconnell.— Saskatoon (Sask.), 1947.— III, 14 p.

[5] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward // Forum for Modern Language Studies.— 1966.— April.— Vol. 2, N 2.

[6] The song of Igor's campaign: An epic of the twelfth century / Transl. from the Old Russian by V. Nabokov.— New York; Toronto, 1960.— 135 p.

дження)[7]. 1973 р. з'явився переклад Р. Гауза[8], а 1979 р.— переклад відомого англомовного дослідника Р. Мена[9]. Англомовна Словіана, загалом, не була об'єктом тривалих досліджень, і не лише в українському перекладознавстві, але й в англомовному, російському та білоруському. Виняток становить кандидатська дисертація І. Петрової, у якій англомовні переклади „Слова" слугують авторові матеріалом для осмислення суті деяких проблем художнього перекладу. Це дослідження цікаве уже тим, що І. Петрова сама високохудожньо переклала „Слово" (1958) англійською мовою (єдиний англомовний переклад епічної поеми, здійснений поза англомовним світом). У 1981 р. цей переклад перевидано як двомовне видання з передмовою, коментарями та російським перекладом Д. Лихачова[10].

До 800-х роковин „Слова" у перекладознавчому збірнику Київського державного (тепер — національного) університету імені Т. Шевченка опубліковано статтю Ю. Жлуктенка „Слово о полку Игореве в английском переводе"[11]. Позбавлений доступу до більшости перекладів, дослідник зробив глибоко фаховий аналіз перекладу І. Петрової у зіставленні з оригіналом та побіжно згадав про інші переклади, зокрема Д. Ворда, В. Кірконелла — П. Крата, В. Набокова, подаючи їх бібліографічний опис. У нових умовах вільної України з'явився ряд статей Р. Зорівчак, що підсумували її велику пошукову роботу в галузі англомовної Словіани („Слово о полку Ігоревім" в англомовному світі (переклади, критичні праці) // Третій міжнародний конгрес україністів (Харків, 26—29 серпня 1996): Тези і повідомлення.— Харків, 1996.— Т. 1: Мовознавство.— С. 304—310; ІФ 1997, „The Ihor Song" in the Anglophone world: Translation, scholarship // The Ukrainian Quarterly.— 1999.— Vol. LV, N 3—4.— P. 260—283).

„Темними місцями" (далі — ТМ) звичайно вважають місця, незрозумілі за значенням чи змістом, очевидні порушення граматичних норм мови, які могли виникнути внаслідок псування тексту давньоруськими переписувачами в результаті невірного прочитання його першими видавцями або ж як наслідок друкарських помилок[12]. Над прочитанням ТМ у „Слові" працювало чимало дослідників. Методика палеографічного аналізу, що має на меті обґрунтування тої чи іншої кон'єктури, дістала найбільший розвиток у роботах І. Козловського, М. Щепкіної, І. Тиунова, Л. Булаховського. Спроби виділити нове значення в лексичних та фразеологічних одиницях „Слова" змусили дослідників розширити зіставний матеріал, ввести у коментарі текстові паралелі та аналоги значення лексем з інших пам'яток давньоруської літератури, фольклору. У цьому

---

[7] The tale of the campaign of Ihor, son of Sviatoslav, grandson of Oleh // The Ukrainian poets, 1189—1962 / Sel. and transl. into English verse by C. H. Andrusyshen and W. Kirkconnell.— Toronto, 1963.— P. 3—21.

[8] The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— New York, 1973.— 72 p.

[9] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— Eugene; Oregon, 1979.— 89 p.

[10] Див. посилання 1.

[11] Жлуктенко Ю. О. „Слово о полку Игореве" в английском переводе // Теория и практика перевода. Республиканский межведомственный научный сборник.— К., 1985.— Вып. 12.— С. 3—10.

[12] Энциклопедия „Слова о полку Игореве": В 5 т. / Отв. ред. О. В. Творогов.— Санкт-Петербург, 1995.— Т. 5.— С. 106.

напрямку працювали Е. Барсов, В. Перетц, В. Адріанова-Перетц, М. Мещерський, В. Німчук, В. Скляренко.

У пам'ятці трапляються місця, у яких очевидне псування тексту, прочитання — незрозуміле, а запропоновані кон'єктури залишаються лише гіпотезами, які поділяють не всі дослідники. До таких належать: „**спала князю умь похоти**“[13], „**свистъ звѣринъ въста (въ стазби)**“[14], „**кая раны дорога**“[15], „**бѣша дебрь Кисаню и несошлю къ синему морю**“[16], „**рекъ Боянъ и ходы на (и Ходына) Святъславля пѣснотворца**“[17]. Особливу групу ТМ становлять місця, граматична структура яких вірна (зрозуміла), а суперечки виникають на ґрунті значеннєвих інтерпретацій, як-от, скажімо: „**клюками подпръся о кони**“[18], „**помняшеть бо, рече, първыхъ временъ усобицѣ**“[19], „**живыми шереширы стрѣляти**“[20]. До реґістру ТМ належить і низка окремих лексем „**Слова**“, значення яких навіть у контексті важко збагнути: дієслово „**въсрожити**“[21], іменник „**ухо**“[22] у контексті „**уши закладаше**“, „**могуты**“, „**татраны**“, „**шельбиры**“, „**топчакы**“, „**ревугы**“, „**ольберы**“[23], „**харалуг**“[24] та похідні від нього[25].

Так, у пам'ятці знаходимо дві лексеми з чітко диференційованими формами — „**зоря**“ та „**заря**“: „**Другаго дни велми рано // *кровавыя зори* свѣтъ повѣдаютъ; // *чръныя* тучя съ моря идутъ, // хотятъ прикрыти 4 солнца, // а въ нихъ трепещуть *синии* млънии** · “[26]; „**Что ми шумить, // что ми звенить — // давече рано предъ *зорями*?**“[27]; „**Погасоша вечеру *зари* · // Игорь спитъ, // Игорь бдитъ, // Игорь мыслию поля мѣритъ...**“[28] Контексти, у яких ужито ці лексеми, спонукують до різних їх тлумачень: „**заря**“ — лексема із семантикою „вечірня зоря“, а „**зоря**“ — „ранкова зоря“. Такої ж думки дотримується М. Зарубін у праці „Заря утренняя или вечерняя“, в якій автор детально аналізує відмінності вживання цих лексем[29]. В. Німчук заперечує запропоноване тлумачення, оскільки воно не підтверджується найдавнішими пам'ятками. Із плином часу у східнослов'янських мовах відбулися певні зміни у цих словах. У російських говорах і абсолютній більшості українських давня лексема „***заря***“ із семантикою „*заграва, сяйво*“ втрачена. В українській мові лексема „**зоря**“ набула

---

[13] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 30.
[14] Там само.— P. 34.
[15] Там само.— P. 40.
[16] Там само.— P. 54.
[17] Там само.— P. 86.
[18] Там само.— P. 70.
[19] Там само.— P. 28.
[20] Там само.— P. 62.
[21] Там само.— P. 34.
[22] Там само.— P. 42.
[23] Там само.— P. 60.
[24] Там само.
[25] Энциклопедия „Слова о полку Игореве“...— С. 107.
[26] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 38.
[27] Там само.— P. 44.
[28] Там само.— P. 78.
[29] Зарубин Н. Н. Заря утренняя или вечерняя? (Из комм. к. „Слову о полку Игореве“) // Труды Отдела древнерусской литературы (далі — ТОДРЛ).— Москва; Ленинград, 1935.— Т. 2.— С. 95—155.

і нового значення, яке передавалося в давньоруській мові лексемою „звѣзда". Дериватом давньоруського *„заря"* є російське і українське діалектне „зарево". Унаслідок контамінації давнього „заря" або похідного „зарево" і дієслова „грати" („переливатися") виникло українське слово *„заграва"*[30]. Саме так, на думку дослідника, і треба розуміти назву „заря" в поемі („заграва" — *відсвічування, відблиск; сяяння небосхилу під час заходу і сходу сонця*[31]). Хоча В. Даль подає лексеми „зоря" та „заря" як синоніми із семантикою *„видимый свѣтъ или освѣщенье отъ солнца, находящагося подъ небосклономъ; отражательный свѣтъ до восхода и по закатѣ солнца"*[32]. Таке ж визначення цих лексем зафіксовано у Словаре древнерусского языка (XI—XIV вв.) (*„свет, сияние, освещение горизонта перед восходом или после захода солнца"*[33]).

Чимало труднощів виникає і при доборі еквівалентів у цільовій мові. Очевидне намагання перекладачів диференціювати лексеми „зоря" / „заря" у відповідності з оригіналом. Скажімо, давньоруське „погасоша вечеру зари"[34] відтворено як „**the glow of sunset**"[35]; „**evening glow**"[36], що радше дескриптивно відтворює семантику оригіналу, чи „**dusk of evening**"[37]; „**evening afterglow**"[38], де перекладачі недоцільно інтенсифікують лексеми „**dusk**" та „**afterglow**" (*„a glow after a light in the western sky after sunset"*)[39]. Оскільки сема „вечірня пора" передбачена, лексема „**evening**" вносить у тканину тексту надлишкову інформацію. Адекватніше у цьому контексті звучить переклад Л. Маґнуса „the ***twilight*** dimmed at eventime"[40] (*„twilight — the light diffused over the sky after sunset and before sunrise"*)[41]. Використовуючи цю лексему як відповідник давньоруській „заря", перекладач влучно передає час дії, залучаючи лексему ***„eventime"***.

Лексему „зоря" із семантикою „ранкова зоря" адекватно відтворено англійською лексемою „**dawn**": „**Что ми шумить, что ми звенить — давече рано предъ зорями?**"[42] — „**...before the dawning**"[43]; „**before the dawn**"[44].

---

[30] Німчук В. В. Лексика й фразеологія „Слова о полку Ігоревім" із погляду сучасної діалектології // Мовознавство.— 1987.— № 6.— С. 29.

[31] Словник української мови: В 11 т. / За ред. І. К. Білодіда.— К., 1972.— Т. III.— С. 90.

[32] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т.— Москва, 1999.— Т. 1.— С. 627.

[33] Словарь древнерусского языка (XI—XIV вв.): В 10 т. / Главн. ред. Р. И. Аванесов.— Москва, 1990.— Т. 3.— С. 344, 403.

[34] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 78.

[35] Там само.— P. 79.

[36] The song of Igor's campaign... / Transl. from the Old Russian by V. Nabokov.— P. 66; The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— Eugene (Oregon), 1979.— P. 24.

[37] The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 49.

[38] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 172.

[39] New illustrated Webster's dictionary of the English language.— New York, 1992.— P. 19.

[40] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 21.

[41] New illustrated Webster's dictionary...— P. 1044.

[42] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 44.

[43] Там само.— P. 45; The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 166.

[44] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 16; The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 36; The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 9.

Перекладачі вдаються до покомпонентного калькування при відтворенні епітетної конструкції „**кровавыя зори**"[45], де лексема „**зоря**" виступає означуваним словом: „**blood-red dawn**"[46], „**bloody dawn**"[47]. Англомовні відповідники мають відчутний емоційно пейоративний компонент через активізацію асоціацій з насильством та кровопролиттям. Адекватніше у цьому контексті звучить переклад Л. Маґнуса „***blood-stained* dawn-lights**"[48]. Для змалювання зловіщого передвістя природи можна було б використати принаймні такий відповідник, як „***blood-coloured* dawn**". Т. Чижевська також розмежовує лексеми „**зоря**" / „**заря**", пропонуючи, відповідно, різні англомовні відповідники, скажімо, „**заря**" — „**sunset**", „**afterglow**"[49], а „**зоря**" — „**dawn**"[50]. Якщо ж уважати запропоноване М. Зарубіним тлумачення цих лексем вірним, то лексема „***twilight***" найадекватніше відтворює денотативну та конотативну семантику ориґіналу.

Поразка Ігоря і Всеволода стривожила князя Святослава Всеволодича. Неясний, тривожний сон, що приснився йому — наскрізь символічний. Кожна його деталь — це глибоко продуманий символ. Так, „**синочи съ вечера одѣвахуть ... чръною паполомою на кровати тисовѣ**", тобто готували його до похорону, „**чръпахуть синее вино, съ трудомь смѣшена**"; „**сыпахуть ... великыи жемчюгь**", що, за народним повір'ям, є символом сліз; „**дьски безъ кнѣса в теремѣ...**" — піднятий або знятий князьок у народі означав завжди біду, символ смерти (князьок — гребінь покрівлі, балка, на якій кладеться стеля); „**всю нощь бусови врани възграяху у Плѣсньска**" — вісники зла, нещастя, біди, символ збройного вторгнення загарбників. Саме вираз „**бусови врани**" вважають „темним місцем" пам'ятки.

Більшість дослідників поеми приймає замість „**босуви**" кон'єктуру „**бусови**" від лексеми „**бусыи**" — „темно-голубосѣрый, буродымчатый, буропепельный"[51]. При такій поправці стає виразнішим та зрозумілішим контекст даного прикладу, оскільки саме сірі ворони, на відміну від чорних, збираються в місцях їх масових ночівель, видаючи неприємне каркання[52]. І все-таки таке тлумачення даної лексеми недоречне у цьому контексті, бо йдеться не про дійсний факт, а про сон. До того ж у фольклорній традиції *ворон* наділений постійним означенням „чорний", прикладом цього слугує і „**Слово**": „**Не было онъ обидѣ порождено, // ни соколу, // ни кречету, // ни тебѣ, чръныи воронъ, // поганыи половчине!**"[53]

Розбіжності у перекладі досліджуваної лексеми зумовлені, очевидно, різним її тлумаченням. І. Петрова, Д. Ворд та Р. Гауз намагаються у перекладах відтворити саме колірну ознаку: „***smoky-grey crows***"[54]; „***the***

[45] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 38.

[46] Там само.— P. 39; The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 33.

[47] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 14; Prince Ihor's raid against the Polovtsi / Transl. by P. C. Crath...— P. 7.

[48] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 6.

[49] Čizevska T. The glossary of the Igor's Tale.— London; Paris, 1966.— P. 154.

[50] Там само.— P. 163.

[51] Даль В. И. Толковый словарь...— Т. 1.— С. 145.

[52] Шарлемань Н. В. Из реального комментария к „Слову о полку Игореве" // ТОДРЛ.— Москва; Ленинград, 1948.— Т. 6.— С. 114.

[53] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 38.

[54] Там само.— P. 55.

***smoke-grey ravens***“[55]; ***„grey crows***“[56], що вважаємо невірним, з огляду на викладені вище міркування. В. Німчук у праці „Слово о полку Ігоревім“ і народна мова“ вважає, що вираз **„Слова“ „бусови (босуви) врани“** треба тлумачити як „сердиті, злі ворони (граки, круки)“, ґрунтуючи свої міркування на паралелях із закарпатських говірок та з інших слов'янських мов[57]. Жоден з англомовних перекладів не відтворює лексеми **„бусови“** із цією семантикою. Натомість Р. Менн та Л. Маґнус ототожнюють її з іменем датського князя Буса чи Бооза, що загинув у 375 р., тобто за 800 років до подій, описаних у **„Слові“**. Так, у перекладах знаходимо транскрибоване слово ***„Boos***“[58] чи ***„Bus***“[59], але у контексті цільової мови ця лексема виділяється як чужа, і англомовний читач, без сумніву, не зрозуміє її. Доречно було б супроводжувати такі транскрибовані лексеми підрядковими коментарями, як це зробили Д. Ворд та Р. Гауз, відтворюючи вираз **„поють время Бусово...**“[60] англійською мовою: ***„the times of Boos***“[61] (*a prince of the Antes, who had been overcome by the Goths in 375 A. D.*), ***„the days of Bus...***“[62] (*the identity of bus is uncertain. He may have been a Polovetsian khan of the 11th century, but D. S. Likhachev suggests that he was a fifth-century prince of the Abtes slavs living north of the Black Sea*). Якщо ж трактування лексеми **„бусови“ (врани)** слушне, то вираз **„время Бусове“** можна тлумачити як *„злі часи, часи сум'яття“*, що абсолютно не відтворено в англомовних перекладах: **„the days of Bus“**[63]; **„the days of Boos“**[64]; **„the times of Boos / Bus“**[65].

Аналіз тексту **„Слова“** свідчить про наявність евфонічного ряду слів, фонетична подібність (схожість) яких відповідає їх семантиці: **„босуви врани“ — „бусово время“ — „бусыи вльк“ — „бѣсови дѣти“**.

Лексему **„бусыи“** у контексті **„А Игорь князь ... скочи босымъ вълкомь“**[66] вжито із семантикою **„темно-голубосѣрыи“**[67]. І. Петрова, Р. Гауз, Д. Ворд адекватно перекладають цей вираз, використовуючи при цьому кольоропозначення: ***„a grey wolf***“[68]. В. Набоков підсилює експресивність оригіналу, додаючи інтенсифікатор **„demon“**[69] та не зберігаючи кольороназви, ужитої в оригіналі; Р. Менн, В. Кіркконелл та Л. Маґнус відтворюють староруський вираз складним прикметником із збереженням образности,

---

[55] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 198.

[56] The song of Igor's campaign... / Transl. from the Old Russian by V. Nabokov.— P. 39.

[57] Німчук В. В. „Слово о полку Ігоревім“ і народна мова // Мовознавство.— 1968.— № 1.— С. 38.

[58] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 18.

[59] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 12.

[60] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 58.

[61] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 168.

[62] The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 40.

[63] Там само.

[64] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 19.

[65] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 168; The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 13.

[66] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 80.

[67] Даль В. И. Толковый словарь...— Т. 1.— С. 145.

[68] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 81; The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 49; The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 173.

[69] The song of Igor's campaign... / Transl. from the Old Russian by V. Nabokov.— P. 67.

наприклад: „*a swift-footed wolf*" (зберігає архісему оригіналу „швидкий рух")[70], „*a barefoot wolf*"[71]. Т. Чижевська у словнику „The Glossary of the Igor's Tale" подає, на її думку, адекватний переклад цього виразу: **bare-footed, white-foot** (about an animal)[72]. Слушно зауважує М. Новикова стосовно того, що перекладач має право виявляти інтерес лише до певних інтерпретаційних ресурсів тексту, відбирати одні й відкидати інші[73].

Фразеологічний зворот „**дѣти бѣсови**" є типовим для слов'янських мов, уживається як лайливий чи добродушно лайливий вислів на чиюсь адресу; „належний бісові, капосний, лихий, поганий"[74]. І. Петрова, Р. Гауз та Д. Ворд забезпечують цілковиту адекватність перекладу цієї фразеологічної одиниці оригіналу при відтворенні частковими фразеологічними еквівалентами: „**The spawn of the Evil One**"[75], „**The devil's brood**"[76], „**The devil's sons**"[77]. З погляду перекладознавства, між різномовними повними фразеологічними еквівалентами цілком можливі маленькі граматичні чи лексичні розбіжності, як-от, скажімо, присвійний відмінок іменників: „**The children of the Devil**"[78]. Лексема „**Baal**", що вжита у перекладі фразеологізму („The children of Baal"[79]), з архісемою „*any of severel ancient Semitic gods of fertility and flocks*"[80] дещо змінює смисл оригіналу. Адекватніше у цьому контексті звучали б, скажімо, такі фразеологічні відповідники, як „**Devil's limb**", „**the limb of hell**" чи „**the limb of Satan**"[81]. Т. Чижевська у словнику „The Glossary of the Igor's Tale" подає лексему „**Devil's**", що, на її думку, адекватно відтворює давньоруську — „**бѣсови**"[82].

Двічі у „**Словѣ**" трапляється лексема „*хинова*": „**Тѣмн тресну земля, // и многи страны — Хинова, Литва, ...**"[83]; „**...прострошася половци... и великое буиство подасть хинови...**"[84] та один раз у формі прикметника — „**Чему мычеши хиновьскыя стрѣлкы // на своею нетрудною крилцю // на моея лады вои?**"[85]. Існують і варіанти тлумачення цієї лексеми: це етнічна назва половців, як нащадків гунів (Л. Бутков); спільна назва язичницьких народів, у тому числі й половців (В. Перетц, І. Новиков); спільна назва далеких східних народів (І. Кудрявцев, Д. Лихачов); спільна назва ворожих Русі сил (О. Творогов, В. Гузєв); узагальнена назва кочових племен (Л. Дмитрієв).

---

[70] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 21.
[71] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 24; Prince Ihor's raid against the Polovtsi / Transl. by P. C. Crath...— P. 12.
[72] Čizevska T. The Glossary...— P. 74.
[73] „Хай слово мовлено інакше..." Статті з теорії, історії та критики художнього перекладу.— К., 1982.— С. 43.
[74] Словник української мови...— К., 1971.— Т. І.— С. 190.
[75] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 41.
[76] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 165.
[77] The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 34.
[78] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 15.
[79] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 7.
[80] New illustrated Webster's dictionary...— P. 74.
[81] Англо-український фразеологічний словник / За ред. К. Т. Баранцева.— К., 1969.— С. 274.
[82] Čizevska T. The Glossary...— P. 86.
[83] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 66.
[84] Там само.— P. 56.
[85] Там само.— P. 74.

В. Скляренко у праці „Темні місця“ в „Слові о полку Ігоревім“ (3)“ найпереконливішою вважає думку, що „хинова“ у творі є етнічною назвою угорців, а походженням ця лексема пов'язана з назвою гунів. Обґрунтування його погляду передбачає наведення доказів того, що угорці в XII ст. називалися або могли називатися гунами, а хинова „Слова“ — закономірне відбиття давньої назви гунів[86]. Та є й інша гіпотеза, за якою лексема „хинова“ трактується не як назва якогось визначеного народу, а як уособлення усієї ворожої руському народові сили[87]. І саме це значення лексеми найвдаліше відповідає усім контекстам пам'ятки: „хиновьскыя стрѣлкы“ — „половецькі, ворожі стріли“; „страны — Хинова...“ — „ворожі країни, народи“ (треба прокоментувати флексію **а** замість **ы** — це або похибка переписувача, або, скажімо, написання слова „*Хинова*“ за аналогією до наступного „*Литва*“)[88]; „великое буйство подасть *хинови*“ — „радість ворогам“. В. Скляренко вважає, що поразка Ігоря з радістю була сприйнята саме уграми, вона надихнула їх на нові спроби загарбання Галицької землі, додала великої сміливости, а „хиновьскыя стрѣлкы“ — „угорські стріли, які були особливо легкими (через це вони названі стрілками, а не стрілами) і швидкими“[89]. Таким чином, трактування лексеми „хинова“ все ще залишається дискусійним.

По-різному відтворюють її й англомовні перекладачі. Для давньоруської лексеми „хинова“ у контексті „**Тѣми тресну земля, // и многи страны — Хинова, Литва, ...**“[90] знаходимо такі відповідники: „**The Huns**“[91] (відтворено лише корінь лексеми); „**The Hinova...**“[92]; „**The Khinova...**“[93] Перекладачі вдало вдаються до транслітерації, зберігаючи при цьому емоційно-експресивний заряд оригіналу. Переклад Р. Гауза найвдаліший, оскільки відповідає правилам передачі звучання українських власних та географічних назв англійською мовою. Дивно звучить переклад Л. Маґнуса: „**Hinowice**“[94], який автор відразу обґрунтовує: „*I here think хинова has a distinct geographical meaning, to be looked for in the region of the Tatra... I identify Хинова with Hinowice a village near Brzeżań (German Bries) in the Liptau, Lower Tatra, on the Zlota Lipa“. Thence the poet travels to more northerly barbarians, the Lithuanians, the Yatvyagi (a Baltic tribe known from the 10th century, and fairly accurately delineated in the Chronicles: great campaigns were waged against them in 983, 1038, 1040 and 1044 by the Russians. They were finally suppressed by Boleslaw the modest of poland in 1264; in 1257 they joined the Tatars in a foray on Poland)*[95].

---

[86] Скляренко В. Г. „Темні місця“ в „Слові о полку Ігоревім“ (3) // Мовознавство.— 1999.— № 6.— С. 7.

[87] Добродомов И. Г. О половецких этнонимах в древнерусской литературе // Тюркологический сборник. 1975.— Москва, 1978.— С. 108.

[88] Энциклопедия „Слова о полку Игореве“...— Т. 5.— С. 182.

[89] Скляренко В. Г. „Темні місця“...— С. 8.

[90] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 66.

[91] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 21.

[92] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 66; The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 170.

[93] The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 44.

[94] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 16.

[95] Там само.— P. 111.

Схожі варіанти перекладу властиві й іншому контекстові „**Слова**": „**...прострошася половци... и великое буйство подасть хинови...**"[96] — „**pagans**"[97]; „**Huns**"[98]. Д. Ворд калькує цю лексему — „**Hinovians**"[99], супроводжуючи переклад підрядковими поясненнями: *„Asiatic tribe or tribal group, here probably in the sense of „heathen Asiatics*"[100], що адекватно відтворює і денотативне, і конотативне значення давньоруської лексеми. Вдаючись до дескриптивного перекладу — „**the men of Khinova**", Р. Гауз зазначає: *„The meaning of „men of Khinova" is unclear. Probably it was a general designation for the east, although it may refer to the Finns*"[101]. Передаючи вираз „**хиновьскыя стрѣлкы**"[102], вдаються до дескриптивного перекладу: „the **heaten** arrows"[103]; „the **torturing** arrows"[104]; „**pagans'** arrows"[105], що забезпечує адекватність у перекладі цієї лексеми саме із семантикою *„ворожі стріли"*.

Радість Руської землі з приводу повернення Ігоря з полону підкреслюється не тільки тріумфуванням киян та жителів навколишніх міст і сіл, але й співом руських дівчат на далекому Дунаї: „**дѣвицы поютъ на Дунаи,— вьются голоси чрезъ море до Киева**"[106]. Ця звукова гіперболізація допомагає авторові охопити в одному поетичному фокусі весь безмір Руської землі. У давнину лексема „**голосъ**" мала також значення „мотив, мелодія". На підтвердження цього можна навести не тільки старослов'янський термін „**гласъ**"[107], але й визначення у Словнику української мови, де лексема „**голос**" — „мелодія, мотив" трактується як застаріле[108]. Значення „наспів, мелодія" цієї лексеми властиве і російському літературному мовленню — „мотив, мелодия песни"[109]. А отже, вираз „**дѣвицы поютъ на Дунаи,— вьются голоси чрезъ море до Киева**" можна (хоча й не обов'язково) перекладати „**в'ються мелодії**". І все-таки у поданих далі прикладах очевидне прагнення перекладачів відтворити контекстуальну семантику цього виразу з опорним елементом „**голосѣ**" з архісемою „звук, який видає людина за допомогою голосового апарату": „**Дѣвицы поютъ на Дунаи,— // Вьются голоси чрезъ море до Киева**"[110]; „...**Their voices fly** // Across the sea to Kiev"[111]; „...[their] **voices weave** // across the sea to

[96] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 56.
[97] Там само.— P. 57.
[98] The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 19.
[99] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 168.
[100] Там само.
[101] The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 40.
[102] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 74.
[103] The Tale of the host of Igor / Transl. by D. Ward.— P. 172.
[104] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 19.
[105] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 75.
[106] Там само.— P. 86.
[107] Срезневский И. И. Материалы для Словаря Древнерусского языка по письменнымь памятникамь: В 3 т.— Санкт-Петербургь, 1893.— Т. 1.— С. 518.
[108] Словник української мови.— К., 1971.— Т. II.— С. 115.
[109] Словарь современного русского литературного языка: В 17 т.— Москва, 1954.— Т. 3.— С. 233.
[110] Слово о полку Игореве... / Transl. by I. V. Petrova...— P. 86.
[111] Там само.— P. 87.

Kiev"[112]; „...And their **voices waft** // across the sea to Kiev"[113]; „...their **voices mingle** across the water [and are borne] to Kiev"[114]. Отже, для відтворення семантики виразу „**вьются голоси**" перекладачі використовують такі відповідники: „their voices fly far", „voices weave", „their voices waft". Словник української мови подає таку дефініцію лексеми „витися": 1) літати, кружляючи в повітрі; 2) звучати переливчасто[115]. Лексеми „**weave**" та „**mingle**" не відтворюють емоційно-експресивного значення лексеми „**витися**" та змінюють смисл оригіналу. Адекватніше у цьому контексті звучать смислові відповідники „**waft**" та „**fly**", ужиті у їх прямому значенні, хоча вони не зберігають емоційної насичености твору. Т. Чижевська пропонує інший переклад цієї лексеми — „**to soar**"[116], що адекватно відтворює денотативну та конотативну семантику лексеми оригіналу — „to sail or skim at a great height. Chiefly poet"[117]. Щодо відтворення лексеми „Київ", то, за новими правилами звучання українських власних та географічних назв англійською мовою, її треба б передавати — Kyyiv, але допускається певне спрощення до вже звичного Kyiv.

Лексико-семантичну основу пам'ятки становлять головно загальновживані слова, які у різноманітних словосполуках набувають стилістичного та емоційного забарвлення, створюють поетичні образи. Щоб краще зрозуміти „**Слово**", збагнути глибинне значення його лексичного рівня, треба вивчати історичне підґрунтя кожного слова. Не виняток і „темні місця" твору, більшість з яких далі залишаються дискусійними. Здогад можна вважати вдалим лише за умови виконання кількох вимог, а саме: наявности палеографічних обґрунтувань (як саме могло виникнути помилкове прочитання); лінґвістичних обґрунтувань (нове прочитання повинне відповідати граматичним нормам і підтверджуватись лексичними аналогіями); запропоноване прочитання має відповідати поетиці „**Слова**" чи поетиці сучасних йому пам'яток[118]. Чимало труднощів постало при доборі англійських еквівалентів (про це свідчать позатекстові тлумачення лексем). Англомовні перекладачі намагаються знайти аналоги у цільовій мові „**бусыи влъкъ**" — „a grey wolf" чи подати смислові відповідники лексем, скажімо, „**витися**" — „waft, fly"; вдаються перекладачі й до дескриптивного перекладу: „**хинови**" — „the men of Khinova", „**погасоша вечеру зари**" — „the glow of sunset", „evening glow"; до покомпонентного калькування: „**кровавыя зори**" — „blood-red dawn", „bloody dawn" й транслітерації: „**хинова**" — „The Hinova", „The Khinova".

---

[112] The song of Igor's campaign... / Transl. from the Old Russian by V. Nabokov.— P. 71; The song of Prince Igor / Transl., introd. and comm. by R. Mann.— P. 26; Prince Ihor's raid against the Polovtsi / Transl. by P. C. Crath...— P. 20.

[113] The tale of the campaign of Igor / Transl. by R. C. Howes.— P. 51.

[114] The Tale of the armament of Igor... / Ed. and transl. by L. A. Magnus.— P. 23.

[115] Словник української мови...— Т. I.— С. 511.

[116] Čizevska T. The Glossary...— P. 92.

[117] New English Dictionary on Historical Principles: In 12 v. / Ed. by James A. H. Murray.— Oxford, 1914.— Vol. 9.— P. 353.

[118] Энциклопедия „Слова о полку Игореве"...— Т. 5.— С. 108.

**Ruslana SYTAR**

# „OBSCURE PLACES“ OF THE EPIC POEM „THE TALE OF IHOR'S CAMPAIGN“ AND THE WAYS OF RENDERING THEIR SEMANTICS IN ANGLOPHONE TRANSLATIONS

The article deals with the ways of rendering the semantics of the „obscure places“ in Anglophone translations. As the basis of this research are the original of the 12th century epic poem „The Tale of Ihor's Campaign“ and its Anglophone translations done by I. Petrova, L. Magnus, R. Howes, V. Nabokov, D. Ward, R. Mann, and W. Kirkconnell. The term „obscure place“ means the unclear place in the poem according to its meaning or context; the violation in grammatical standard of a language. They may spring up as a result of spoilage of the original by numerous copyists, or incorrect reading (misinterpreting) of the original by the first editors, as a result of typographical errors (misprints). Many scholars have researched the „obscure places“. Some of them keep to the methods of paleographical analysis which consists in substantiating the conjecture. Researchers are to enlarge the contrasting material, introduce into commentary some text parallels and analogues of the lexeme meaning, taken from other ancient Rus' masterpieces, in order to segregate a new meaning in lexical and phraseological units.

There are some lines in the poem, all components of which are quite comprehensible, but still it is really problematic to grasp the general meaning of such phrases and therefore to render them into English.

*Іван ТЕПЛИЙ*

# ВІДТВОРЕННЯ СЕМАНТИКИ ДІЄСЛІВНИХ РЕПРЕЗЕНТАНТІВ У ПЕРЕКЛАДІ (на матеріалі української та англійської мов)

Дієслівна репрезентація — це синтаксичний процес часткового випущення, здійснюваного систематично в англійській мові як аналітичній з огляду на скорочення обсягу висловлювання при збереженні його смислового навантаження та структурної завершеності[1]. Засобами реалізації цього синтаксичного явища, відмінного від власне заміни, виступають допоміжні та модальні дієслова, а також елемент **to**[2]. Як підвид „заміщення" репрезентацію відзначено та описано на матеріалі данської мови[3], але характерною рисою мови англійської є дуалізм дієслова **to do** як синтаксичного замінника (до речі, єдиного) та репрезентанта[4].

Відтворення семантики дієслівних репрезентантів у перекладі ще не було предметом окремого дослідження на матеріалі означених мов, але у зіставних дослідженнях з граматики української та англійської мов[5] це питання порушувалося. Зокрема, Ю. Жлуктенко розглядає структурну завершеність (у нього,— закінченість) словосполучення/речення як один

---

[1] Огоновська О. В. Дієслівне заміщення в англійській мові: Монографія.— Львів, 1991.— 128 с.; Зайцева Т. В. Субституция, репрезентация, замещение // Система взаимосвязи компонентов предложения: Сборник научных трудов Ярославльского государственного педагогического института им. К. Д. Ушинского.— 1976.— Вып. 146.— С. 129—142; Rayevska N. M. Modern English Grammar.— K., 1967.— Part I.— P. 116—118; Воронина Л. А. Глагол-заместитель to do в современном английском языке / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— Москва, 1955.— 22 с.; Буссел Ф. Ф. О предпосылках и причинах широкого использования репрезентации в современном английском языке // Вопросы теории и методики преподавания германских языков.— Харьков, 1965.— С. 8—11.

[2] Малышев В. Н. Природа и структура антецедента, репрезентуемого приинфинитивным элементом „*to*" // Ученые записки Рязанского государственного педагогического института. Вопросы романо-германского языкознания.— Рязань, 1970.— Т. 48.— С. 98—111.

[3] Жаров Б. С. Замещение как языковое явление.— Ленинград, 1984.— 116 с.

[4] Гришкун Ф. С. Глагол do и проблема разграничения замещения и репрезентации // Теоретические вопросы английской филологии.— Горький, 1974.— С. 43—69; Бреславська О. С. Дистрибуція дієслова-заміщувача do в сучасній англійській мові // Іноземна філологія: Республіканський міжвідомчий науковий збірник.— Львів, 1977.— Вип. 47.— С. 11—17; Огоновська О. В. Співвідношення між синтаксичними процесами: пропущенням, заміщенням і суміщенням (На матеріалі англійського дієслова) // Іноземна філологія: Республіканський міжвідомчий науковий збірник.— Львів, 1982.— Вип. 68.— С. 18—21.

[5] Жлуктенко Ю. О. Порівняльна граматика української та англійської мов: Посібник для вчителів.— К., 1960.— 160 с.; Порівняльні дослідження з граматики англійської, української, російської мов: Монографія / Аніщенко Л. В., Березинський В. П., Бровченко Т. О. та ін.— К., 1981.— 355 с.

із найважливіших засобів передачі синтаксичних функцій слова в реченні на тій підставі, що в англійській мові надзвичайно мало форм словозміни. З огляду на це, у двоскладному реченні неодмінно повинні бути обидва головні члени: підмет і присудок (за винятком випадків еліпса). Тому, якщо той чи інший член словосполучення пропущений, його місце посідає так зване слово-замісник (Ю. Жлуктенко), що виконує синтаксичну функцію пропущеного слова[6]. Слов'янські мови, як підкреслено в „Порівняльних дослідженнях...",— володіють значно більшими можливостями щодо компресії вислову, економії мовних засобів, вилучення інформативно надмірних елементів речення, тимчасом, як германським мовам властива підлеглість формальним схемам, які можуть реалізуватися лише в разі неодмінного заповнення їхніх складників. В англійській мові „бінарна структура речення є конструктивним стержнем синтаксичної системи" і відповідним чином „облігаторність двочленного стереотипу зумовлює вживання бінарної скороченої моделі на зразок „*Yes, she will*" або „*My sister can*". В українській чи російській мові ці випадки представлені одночленною структурою з вилученим підметом або присудком, як-от: „*Візьме. Моя сестра*"[7].

З другого боку, для англійської мови характерна більша розмаїтість засобів скорочення обсягу висловлювання. Крім еліпса, властивого всім мовам, тут розрізняють власне заміну („заміщення") на синтаксичному, лексичному, морфологічному рівнях, суміщення, репрезентацію. Заміщення, до того ж, є двох видів: структурне і лексично-структурне. На відміну від Л. Бархударова і Д. Штелінга та деяких інших дослідників[8], переважна більшість російських та українських англістів не уважає еліпс синтаксичним процесом, оскільки він не сприяє збереженню структурної завершености речення.

Можна погодитися з твердженням, що відмінності англійської і української/російської мов у структурному наповненні моделей речення полягають в особливостях синтаксичної будови цих мов і мають типологічне значення як різні форми прояву загального принципу мовної економії і що цей принцип послідовніше проводиться у слов'янських мовах, що пояснюється їхньою флективною будовою і можливістю компенсувати вилучені компоненти синтаксичних побудов[9], хоча „можливість компенсувати вилучені компоненти" краще виявляється в англійському реченні, особливо в механізмі дії явища репрезентації, де частина конструкції, що не перейшла в імплікацію, вельми однозначно відтворює граматичні та комбінаторні особливості випущеної частини (специфікатора). Мабуть, автор[10] має рацію у тому, що в українській/російській мовах висловлювання менш формалізоване; не підлягає сумніву й твердження про факультативний характер формального вираження двочленної структури S—P, але що стосується „меншої синтаксичної значимості й чисельної обмеженості еліптичних побудов у англійському синтаксисі"[11] то, очевидно, належить

---

[6] Жлуктенко Ю. О. Порівняльна граматика...— С. 120—121.

[7] Порівняльні дослідження...— С. 318—319.

[8] Бархударов Л. С., Штелинг Д. А. Грамматика английского языка.— Москва, 1960.— С. 16.

[9] Порівняльні дослідження...— С. 324.

[10] Там само.

[11] Там само.

пам'ятати про такі синтаксичні явища, як репрезентація, власне заміна, суміщення, заміщення на лексичному та морфологічному рівнях, які є провідними засобами економії мовлення, а еліпс, можна сказати, доповнює їх на правах комплементарної опозиції,— і таким чином дають змогу й англійській мові „опускати інформаційно надмірні компоненти повідомлення, уникати повторень та паралелізму" і так само виразно (а не „виразніше") ставити акценти в актуальному членуванні речення[12].

Отже, в українській мові еліпс виступає як провідний засіб економії мовлення, тимчасом, як в англійській, з огляду на її аналітичну будову, його можливості значно обмеженіші, і він посідає підпорядковане становище супроти таких „систематичних" середників, як репрезентація чи заміна або суміщення. Відповідним чином можна говорити лише про певні розрізнені елементи репрезентації в українській мові як синтетичній, де можливе переведення в імплікацію інфінітива після таких дієслів, як „могти", „хотіти", „мусити", „бути" (у минулому й майбутньому часі), пор.: „Я хотів поїхати звідси, щоб ніколи не бачити її. *Але не зміг*. Не відпустили мене син і спогади"[13]. „І скільки терпіти Причинисі? Ось нині познімала зі шворки все моє прання й припакувала сюди. „Сушіть собі де *хочете*, Ірино Романівно"[14]. „Потім майор пройшов повз Івана, не звернувши на нього ніякої уваги, і потиснув руку шоферу: — Що ж ти, піхота, знову будеш канючити бензин? — *Буду*.— Так наша ж марка тобі не підходить"[15].— „Богдане Миколайовичу, погляньте на себе у дзеркало. У Вас повно сивого у волоссі. *А не було* ж на зборах, *не було*"[16].

Систематичний аналіз функціонування дієслівних репрезентантів, виявлених методом суцільної вибірки на матеріалі повістей канадських письменників Б. Мура та М. Лаурі[17], а також їхніх українських перекладів[18] має на меті виявити деякі закономірності та способи передання семантичного, стилістичного і прагматичного потенціалу дієслівних репрезентантів засобами української мови.

Виявлення зазначених закономірностей, факторів, які впливають на прийняття того чи іншого перекладацького рішення можливе за умови комплексного зіставного аналізу оригіналу та його іншомовної версії, який, за словами дослідниці Є. Скугаревської, повинен дати цілісну оцінку адекватности передачі особливостей оригіналу у перекладі. Така оцінка ґрунтується на законі смислової відповідности, згідно з яким основою перекладу є *збереження семантичного навантаження* елементів оригіналу. Комплексний зіставний аналіз передбачає й *оцінку* еквівалентности вибору тих чи інших мовних засобів для реалізації особливих рис оригі-

---

[12] Порівняльні дослідження...— С. 324.

[13] Зарудний М. Гілея: Роман.— К., 1979.— С. 252.

[14] Легкий З. Чи далеко до Гераклових стовпів?: Роман // Жовтень.— 1986.— № 4.— С. 36.

[15] Зарудний М. Гілея...— С. 63.

[16] Легкий З. Чи далеко...— С. 51.

[17] Moore Br. The Luck of Ginger Coffey (An Atlantic Monthly Press Book).— Boston; Toronto, 1960.— P. 3—243; Lowry M. Hear us O Lord from heaven thy dwelling place: The Forest Path to the Spring.— Philadelphia; New York, 1961.— P. 13—283.

[18] Мур Б. Як поталанило Рудому Коффі / Переклад з англ. мови Євгена Крижевича // Сучасна канадська повість / Упоряд., післямова, біографічні довідки Н. Овчаренко.— К., 1984.— С. 152—337; Лаурі М. Лісова стежка до джерела / Переклад з англійської Марії Габлевич // Там само.— С. 86—150.

налу з урахуванням специфіки іншомовного середовища. Заміна граматичних конструкцій оригіналу лексичними або синтаксичними і навпаки вважається виправданою, якщо не призводить до порушення цілісности сприйняття перекладеного оригіналу[19].

Що стосується оцінки еквівалентности вибору мовних засобів, як і перекладу загалом, то найдоцільніше і найдоречніше було б звернутися до теорії еквівалентности В. Комісарова[20]. Під еквівалентністю звичайно розуміють „міру семантичної подібности мови-джерела та цільової мови"[21].

Розрізняють п'ять типів еквівалентности. Відповідно до першого в перекладі зберігається лише та частина змісту оригіналу, яка становить мету комунікації, тобто вказує на загальну мовленнєву функцію тексту в акті комунікації. Це той похідний, „переносний" смисл, який „прихований" у висловлюванні і виводиться з нього як смислового цілого, напр.: „That's a pretty thing to say".— „Постыдился бы!" „She lifted her nose up in the air".— „Она смерила его презрительным взглядом"[22].

Згідно з другим типом еквівалентности, загальна частина змісту оригіналу й перекладу не тільки передає однакову мету комунікації, а й відображає одну й ту ж позамовну ситуацію, проте структурно-семантичні розбіжності з оригіналом значні і між такими повідомленнями спостерігаються головно причинно-наслідкові зв'язки. Одна й та ж думка виражається різними словами у вихідному та похідному текстах. Цей тип еквівалентности вельми поширений, пор.: „Stop! I have a gun!" (R. Bradbury).— „Стой, я буду стрелять!" „Peter's face muscles tightened" (A. Hailey).— „Питер стиснул зубы"[23].

Особливостями третього типу еквівалентности є: брак паралелізму лексичного складу і синтаксичної структури; неможливість пов'язати структури оригіналу та перекладу відношеннями синтаксичної трансформації; збереження у перекладі мети комунікації та ідентифікації тієї ж ситуації, що й в оригіналі, тих загальних понять, які дають змогу описати ситуацію в оригіналі („спосіб опису ситуації"), напр.: „London saw a cold winter last year".— „В прошлом году зима в Лондоне была холодной"[24].

Для еквівалентности четвертого типу характерне відтворення не тільки трьох компонентів змісту, але й істотної частини значень синтаксичних структур оригіналу, напр.: „*I don't see any need* to convince you".— „*Не вижу надобности* доказывать это вам"[25].

П'ятий тип еквівалентности передбачає наявність максимально можливої семантичної схожости між текстами оригіналу та перекладу. Тут простежується спроба зберегти значення усіх слів тексту-джерела, екві-

---

[19] Скугаревская Е. В. Язык и перевод // Матеріали VI міжнародної конференції „Мова і культура": У 5 т. / За ред. С. Б. Бураго.— К., 1998.— Т. 3.— С. 115.

[20] Комиссаров В. Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты): Учебник.— Москва, 1990.— С. 52—64.

[21] Комиссаров В. Н., Коралова А. Л. Практикум по переводу с английского языка на русский: Учеб. пособие для институтов и факультетов иностранных языков.— Москва, 1990.— С. 11.

[22] Комиссаров В. Н. Теория перевода...— С. 52—53.

[23] Там само.— С. 59.

[24] Там само.— С. 61.

[25] Комиссаров В. Н., Коралова А. Л. Практикум...— С. 14.

валентність сем, паралелізм синтаксичних структур, схожість поняттєвих категорій, які визначають метод опису ситуації; тотожність ситуацій та мети комунікації, напр.: „The Organization is based on the principle of the sovereing equality of all its Members".— „Организация основана на принципе суверенного равенства всех ее членов"[26].

На підставі наведених раніше критеріїв проаналізуємо способи перекладу конкретних синтаксичних репрезентантів.

## Дієслово TO BE (50 зіставних пар)

Загалом репрезентанти цієї групи неоднорідні як за структурною, так і за прагматичною ознаками, виражаючи широкий спектр стилістичних відтінків, як-от: повтор для уточнення інформації тощо, акцентування уваги на певному факті, явищі і под., підтвердження сказаного раніше, рівнозначність відносин або способів перебігу певних явищ та ін. Репрезентація щільно пов'язана з діалогічністю у широкому розумінні цього слова. Тому найчастіше трапляються репрезентанти в діалогах або рідше у монологах (невласне пряма мова). З погляду структури, найпоширенішим типом речення є просте або підрядне (підрядні порівняльні, підрядні речення умови), рідше — сурядні речення. Розглянемо найтиповіші випадки вживання цього репрезентанта і способи відтворення різних семантико-стилістичних відтінків у перекладі:

1) „Never mind, Old Billy, he was going to get that roporting job. *Tonigth he was.* It was all arranged" (Moore, 207).— „Йому байдуже про старого Біллі. Він однаково стане репортером. *Сьогодні ж увечері.* Все домовлено" (Мур, 310). Оскільки персонаж наголошує на тому, що він стане репортером, речення виділяється в окрему, парцельовану конструкцію, що й відтворено в перекладі. Часові характеристики оригіналу (минулий неозначений час) імпліцитно передаються формою майбутнього часу, оскільки цього разу це невласне пряма мова і, головне, йдеться про намір мовця. Отже, тут немає паралелізму лексичного складу і синтаксичної структури; не можна говорити про синтаксичне трансформування структур оригіналу та перекладу. З другого боку, в перекладі збережено мету комунікації, спосіб ідентифікації ситуації та її опису, що дає змогу кваліфікувати тут наявність еквівалентности третього типу (за В. Комісаровим). Переклад адекватний. У тексті-джерелі репрезентант **to be** дає змогу зберегти обов'язкову двочленність англійського речення і водночас передати рематичний характер висловлювання у сконденсованій формі.

2) „I was worried, Daddy. *Were you*, Pet? He was surprised" (Moore, 238).— „[...] *Я хвилювалася,* татку! — *Ти хвилювалася,* серденько? Він був здивований" (Мур, 333).

Коффі, головний герой повісти, здивований з того, що дочка хвилювалася за нього, поки він перебував в ув'язненні. Є. Крижевич вдало відтворив прагматичний зміст (мету комунікації), спосіб опису ситуації та її ідентифікацію. Тут наявні спроба зберегти значення усіх слів тексту-джерела, еквівалентність сем, паралелізм значної частини синтаксичних конструкцій оригіналу, що дає змогу говорити про еквівалентність IV ти-

[26] Комиссаров В. Н., Коралова А. Л. Практикум...— С. 14—15.

пу. З огляду на те, що в українській мові дієслово в синтетичній формі, воно не репрезентується, а повторюється.

3) „Was that the thing that would win her back? *Was it?* He rolled over and stared at the invisible ceiling" (Moore, 193).— „А чи це поверне її? *Чи допоможе?* Він перевернувся на спину, втупився у невидиму стелю" (Мур, 299). Повтор, що посилює сумніви героя, у перекладі відтворено з допомогою еліптичної конструкції, у якій дієслово-модифікатор „допомагати" виконує, до речі, функцію репрезентанта (пор.: „Чи допоможе?" — „Чи допоможе повернути її?"), що дає змогу уникнути надлишковости, зайвого, недоречного повторювання. Структуру ж тексту-джерела можна було б означити як „репрезентант-формула", оскільки подібне функціонування усталилося в аналогічних ситуаціях. Є. Крижевич урізноманітнює повтор, синонімізуючи його так, як це зроблено в оригіналі (пор.: „Was that...?" „Was it?"). Переклад адекватний, зі збереженням максимально можливої семантичної схожости між двома текстами.

4) „We called it the spring though in one way it *was not*. It was a lively little brook" (Lowry, 254).— „Ми називали його джерелом, хоча це *було*, власне, *не джерело*, а маленький жвавий струмок" (Лаурі, 123). Тут М. Габлевич, відтворюючи еквівалентність сем „заперечення", „допустовість", об'єднує речення (в оригіналі,— складносурядне і просте) в одне — складносурядне, увиразнюючи факт заперечення через досить приблизне передання латентного значення „in one way" („власне"). Структурно-лексичні розбіжності між реченнями дають змогу констатувати еквівалентність IV типу (збереження трьох компонентів змісту та істотного обсягу значень синтаксичних структур тексту-джерела).

5) „She is no longer the same, *nor is he*. He was young and she also. She is quite different" (Lowry, 277).— „*І вона вже не та, і він*. І він, і вона були молоді, тепер вона зовсім інша" (Лаурі, 144). З погляду прагматики, тут ідеться про рівнозначність становища внаслідок певних змін у житті головних героїв. У перекладі вдало відтворено семантику співвідносної заперечної пари no ... nor, другий член якої — репрезентант, і його вживання у цій структурі усталене („репрезентант-формула"). Граматичні особливості української мови дають змогу еліптувати частину конструкції, що рівнозначно репрезентуванню в англійському реченні.

6) „No right? I'm your husband". „You *were*" (Moore, 158).— „Не дає права? Я твій чоловік/ — Ти *був моїм чоловіком*" (Мур, 272). Цей приклад цікавий уживанням дієслова-зв'язки **to be** у стилістичній функції підсилення завдяки часовому зміщенню. Граматично це можна було передати й з допомогою самого дієслова („був"), але прагматичний заряд висловлювання помітно знизився б. Це той важливий випадок пріоритетности стилістичного над граматичним у перекладі, тобто комунікативно істотніше підлягає відтворенню. Еквівалентність IV типу (відтворено усе, крім певної частини синтаксичних структур оригіналу).

7) „He was troubled as he *had* rarely *been*" (Moore, 62).— „Ще *ніколи* він так не хвилювався" (Мур, 199). У реченні-джерелі, в якому вжито порівняльну конструкцію, наголошується на тому, що персонаж був такий схвильований, що це можна порівняти лише з кількома аналогічними випадками. Дієслівний репрезентант had been має усталене вживання у подібних конструкціях. Є. Крижевич посилює експресивний заряд цільового тексту, що, очевидно, диктується ширшим контекстом. Тут маємо еквіва-

лентність третього типу, через те, що немає паралелізму лексичного складу і синтаксичної структури, але відтворено три компоненти змісту: мету комунікації, спосіб опису ситуації та її ідентифікацію.

8) „You know that reminds me of me when I was a young fellow. Ambitious, *I was* [...]" (Moore, 138).— „Дивлячись на вас, я пригадую свої молоді літа. *Я теж був честолюбний*" (Мур, 256).

Наведена раніше модель являє інтерес зі структурно-семантичного погляду. Її вживання зумовлюється необхідністю посилити рематичний характер іменної частини. Сема „теж" імплікується, значною мірою контекстуально. Тут можна констатувати еквівалентність IV типу, зважаючи на відтворення трьох компонентів змісту та переважної частини значень синтаксичних структур ориґіналу.

9) „But wouldn't that be ruining his whole life, out of pure revenge? Well, and supposing *it was*, wasn't it, a grand revenge?" (Moore, 104).— „Але чи не занапастить він усе своє життя заради помсти? *Нехай і так*, але ж яка розкішна помста!" (Мур, 231). Цього разу Рудий Коффі розмірковує над подальшою поведінкою (невласне пряма мова). Гіпотетичність дії відтворено належним чином, і це дуже важливо, хоча засоби реалізації відповідають четвертому типу еквівалентности (див. попередній приклад).

### Дієслово TO DO (65 зіставних пар)

За загальним значенням це дієслово є представником семантичного класу „actio", виражаючи дію, діяльність у найзагальнішому розумінні слова. Крім того, це єдиний представник класу репрезентантів, який має двоїсту граматичну природу, функціонуючи за одних умов як замінник, до речі, єдиний на рівні синтаксису (стверджувальні речення), за інших (питальні та заперечні речення, підсилювальні конструкції та ін.) — як репрезентант[27].

З-поміж різноманітних стилістичних функцій виокремимо найважливіші, як-от: повтор, риторичне запитання, антитеза з різними прагматичними відтінками: запит інформації, здивування, сумнів, узагальнення, заперечення, підтвердження, обіцянка, наказ, рівнозначність дій, учинків та ін., напр.:

1) „The other people at the bus stop noticed that the little boy was not wearing his snow suit. But Coffey *did not*" (Moore, 5).— „Люди на автобусній зупинці помітили, що на малому не було теплого комбінезончика. Коффі *не помітив*" (Мур, 154). Вживання репрезентанта „to be" зумовлюється протиставленням антецедента (noticed) та заперечення у репрезентованій конструкції (did not). У перекладі цю антитезу-повтор відтворено лексичними засобами зі збереженням видо-часових параметрів, лексичних та синтаксичних особливостей тексту-джерела, тобто спостерігається максимально можлива семантична схожість між обома текстами, що дає можливість говорити про V-й рівень еквівалентности (В. Комісаров).

2) „He's different, you see. Aye, well, Lucifer *thought* he was different. *He did*" (Moore, 17).— „Він, бачте, інакший. Гай-гай, Люцифер теж *думав*,

[27] Бреславська О. С. Дистрибуція дієслова-заміщувача do...— С. 11—17; Гришкун Ф. С. Глагол do...— С. 43—69.

що він інакший. *Еге ж, думав*" (Мур, 164). Семантику репрезентанта, вираженого підсилювальним дієсловом „to do", відтворено з допомогою лексичного повтору, де збережено структурно-стилістичні риси оригіналу, його прагматичний заряд (пор. співвідносні пари thought—did та думав—думав). Семантичну схожість та стилістичні обертони (повтор) у перекладі відтворено якнайповніше. Еквівалентність V типу.

3) „Did you get it, Ginger? — *I did*, indeed. Oh, thank God" (Moore, 53).— „Ти влаштувався, Рудий? — *Ще б пак!* — Слава богу!" (Мур, 192). Репрезентант did у репліці-реакції цієї діалогічної єдности виражає прагнення мовця довести, що він учинив саме так і сумніватися у його щирості немає підстав. Підсилювальне **do**, вжите в минулому неозначеному часі, покликане сприяти здійсненню саме такого комунікативного наміру співрозмовника, що й треба належно віддати у перекладі. Є. Крижевич вибрав стилістично вагоміший відповідник „Ще б пак!", семантично рівновартний „I did, indeed". Український варіант виражає, до того ж, певне здивування Рудого Коффі.

Щоб досягти подібного прагматичного ефекту, перекладач зберіг лише три компоненти змісту: мету комунікації, спосіб її ідентифікації та опису, що дає змогу говорити про III тип еквівалентности.

4) „Even when one is happiest, it is possible to entertain, with one section of one's mind, the most ghoulish reflections, and *so I did* now, before I went to sleep" (Lowry, 263).— „Навіть найщасливішу людину можуть, десь у куточку свідомості, нападати найгидкіші думки та видіння, *так і зі мною було перед сном*" (Лаурі, 131). У даному разі відповідником інвертованої конструкції „*So I did*" є „*так і зі мною було перед сном*". Оповідач, головний персонаж повісти, порівнюючи власний стан душі в момент мовлення зі станом душі найщасливішої людини і визнаючи їх рівнозначними, послуговується репрезентантом-формулою „*so I did*". У зв'язку з цим варто зазначити, що співвідносні пари „to entertain" — „so I did" та „нападати найгидкіші думки та видіння" — „так і зі мною було" є надто особливими і вкрай нетиповими зі структурно-формального погляду. Переклад виконано саме з урахуванням структурно-лексичних невідповідностей наведеного раніше речення, адекватність передання якого залежить насамперед від збереження комунікативної мети. Тут ідеться про еквівалентність другого типу, де „загальна частина змісту оригіналу та перекладу не тільки передає однакову мету комунікації, а й відображає одну й ту ж позамовну ситуацію"[28].

5) „Cruel cripple doomsayer! He bunched his fist, raising it to strike that yelling mouth" — „Now don't hit me. *Don't!*" — Fox shouted. Dully, Coffey lowered his fist" (Moore, 215).— „Жорстокий каліка-віщун! Він стис кулак, підвів його, щоб ударити в цей крикливий рот...— Тільки спробуй вдарити мене. *Тільки спробуй!* — заволав Фокс. Коффі мляво опустив кулак" (Мур, 315). Наведений приклад цікавий тим, що репрезентант **to do** функціонує у наказовому способі, виконуючи стилістичну функцію, що, з погляду прагматики, належить трактувати як „прохання-погрозу". Цю стилістичну та прагматичну особливість репліки п'яного Фокса вдало відтворено в перекладі, щоправда, з допомогою інших лексико-граматичних засобів, що дає підставу кваліфікувати це як II тип еквівалентности (див.

[28] Комиссаров В. Н. Теория перевода...— С. 54.

попередній приклад). Модальний характер значення, яке передає дієслово „пробувати" перед інфінітивом, дає змогу уникнути семантичної та стилістичної надлишковости саме репрезентуванням і в синтетичній мові, якою є українська.

„Ginger, the point is, do you want this job or *don't you?*" / „Of course *I do,* but" (Moore, 37).— „Рудий, ти мені скажи прямо, ти хочеш цю роботу *чи ні?* — Звісно, *хочу,* але..." (Мур, 180).

Тут маємо два випадки функціонування репрезентанта. Перший виконує прагматичну функцію запиту інформації, другий — підтвердження, вираженого емфатично. Є. Крижевич знайшов прямі відповідники в цільовій мові (*ні, хочу*). Перший еквівалент можна було б передати з допомогою повторення співвідносного елемента-попередника (*не хочеш*), але він не виконав би в такому разі функції повтору через скорочення обсягу висловлювання і виразив би, мабуть, дещо більше роздратування співрозмовника. Заперечна частка „ні" прийнятніша у діалогічному мовленні. Лексичні та великою мірою структурні особливості і три елементи змісту збережено, що дає змогу констатувати еквівалентність IV типу.

## Дієслово TO HAVE (25 зіставних пар)

Це дієслово є представником семантичного класу „habitus" („володіння") і за обсягом значно поступається перед двома (допоміжними) дієсловами, наведеними раніше. Воно вживається на позначення лише статичного відношення між підметом і присудком[29]. У функції репрезентанта відзначено здебільшого допоміжне дієслово „to have".

З погляду прагматики функціонування, розглядуване дієслово виражає різного роду твердження, заперечення, запит, сумнів, рівнозначність дій (станів), узагальнення. У стилістичному ракурсі локутиви з have можна кваліфікувати як повтори, порівняння, антитези та ін., пор.:

1) „You've torn it, this time. You really *have*" (Moore, 34).— „На цей раз ти все занапастив. *Занапастив*" (Мур, 177). Підсилювальний характер репрезентанта „to have" у стилістичній функції повтору відтворено дуже вдало. В українській мові цього досягається через повторну номінацію комунікативно важливого елемента висловлювання, тимчасом, як в англійській мові є відповідні граматичні синоніми-репрезентанти і замінники. Є. Крижевич зберігає і структурно-лексичні риси оригіналу, крім, можливо, словосполучення „на цей раз", яке доречніше було б ужити в українській мові дещо по-іншому: „цього разу". Загалом же відповідність між двома текстами можна кваліфікувати як еквівалентність V типу.

2) „It *had happened* and yet it *had not*" (Moore, 235).— „Все це *було й не було*" (Мур, 331). Найближчий, як видавалося б на перший погляд, відповідник „to happen" — „траплятися", „відбуватися" не вписується, мабуть, в ієрархію наявних лексико-граматичних засобів вираження стилістичного заряду та комунікативної спрямованости висловлювання. З огляду на це, перекладач, узагальнюючи викладене вище, вдається до дієслова ширшої семантики — „бути" як найзагальнішого представника

[29] Oxford English Dictionary in Twelve Volumes.— London, 1933.— Vol. V.— P. 125—127.

класу „situs", за Арістотелем[30]. Вживанню репрезентантів як засобів уникнення надлишковости та забезпечення синтаксичної синонімії у цільовій мові відповідає функціонування лексичного повтору, що спостерігаємо й цього разу. Значення форми Past Perfect передається у мові-рецепторі формою минулого часу. Відтворено й „антитезу моментальности" (*було й не було*). Оскільки структурно-лексичні відмінності незначні і збережено всі три елементи змісту висловлювання, можна констатувати еквівалентність V типу.

3) „The path had scarcely changed; *nor*, here, *had* the *forest*" (Lowry, 276).— „Стежка мало що змінилась, *та й ліс довкола той самий*" (Лаурі, 143). Зміщення часових форм у перекладі зумовлено характером оповіді (невласне пряма мова). Порівняльну конструкцію, яка передає рівнозначність складових, відтворено з допомогою антонімічного перекладу. Загалом же в цільовому тексті відтворено три елементи змісту і (частково) структурно-лексичні відповідності, що дає змогу констатувати еквівалентність IV типу.

4) „How many of them had dreamed, *as he had once*, of adventures?" (Moore, 213).— „Скільки з них мріяли, *як ото він колись*, про пригоди?" (Мур, 314). У цьому прикладі Є. Крижевич відтворює функцію репрезентанта еліптичною конструкцією, що досить часто спостерігається у перекладах за умови рівновартности прагматичного та стилістичного потенціалів. Співвідносне дієслово (*мріяли*) виводиться з цієї конструкції, тобто імплікується, пор.: „Як ото він колись" [мріяв]. У такому разі йдеться, мабуть, про семантичну репрезентацію[31]. Еквівалентність V типу.

### Дієслово CAN (15 зіставних пар)

Семантика модального дієслова „can" дає змогу виражати „спроможність", „здібність", „уміння" в усій розмаїтості й повноті, що й засвідчує аналіз вибірки. Прагматичний спектр цього репрезентанта істотно не відрізняється від наведених раніше.

1) „To get her to come he would have to tell her the truth, *and how could he?*" (Moore, 95).— „Для того, щоб вона пішла з ним, треба сказати їй правду, *а як це зробити?*" (Мур, 229). Репрезентант „can" відтворено в перекладі через динамічний еквівалент „зробити", що приблизно відповідає комунікативному намірові мовця. Сема, яка актуалізується у цьому разі, є похідною („можливість"), що дає змогу відтворити семантику подібним чином. Структурно-семантичні особливості оригіналу відтворено частково, тимчасом, як елементи змісту відтворено досить повно (еквівалентність IV типу).

2) „They wouldn't have let me go away with that illusion either. But there are some who can stay the racket *and some who cannot*" (Lowry, 249).— „[...] та й вони не дали б мені тішитись такою ілюзією. *Просто не кожному це під силу*" (Лаурі, 117). Сема, яка актуалізується в цьому реченні („спроможність"), відтворюється у перекладі належним чином, хоча й описово, з допомогою лексичних засобів, узагальнено. Структурно-лек-

[30] Oxford English Dictionary in Twelve Volumes.— P. 125.

[31] Головенко Ю. Я. Местоименно-репрезентативная связь и структура высказывания в современном английском языке / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— Ленинград, 1970.— 24 с.

сичні засоби віддано частково, але повністю передається мета комунікації і ситуація (II тип еквівалентности).

3) „What if she were sitting in the duplex this minute, already sorry for what she'd said? She *could be*, she *might be*" (Moore, 66).— „А коли вона зараз сидить у їхній квартирі, картається тим, що йому наговорила? *Так. Цілком вірогідно*" (Мур, 202). Автор перекладу вірно передав семантику комплексних репрезентантів „*could be*" і „*might be*" як „припущення", „ймовірність".

Структурно, семантично і прагматично переклад відповідає оригіналові за п'ятим типом еквівалентности.

### Дієслово WILL (35 зіставних пар)

Це біфункціональне дієслово, третє за частотою вживання (6,1 відсотка) серед інших членів класу репрезентантів, очевидно, з огляду на семантику („волевияв" у найширшому розумінні слова). Похідними значеннями дієслова є „імовірність", „повторюваність", „звичність" дії та ін., пор.:

1) „His eyes assessed their present surrounding as Gerry Grosvenor *would*" (Moore, 4).— „Він оглянув помешкання оцінюючим поглядом, *як це зробив би* Джеррі Гросвенор" (Мур, 153). Структурно-морфологічні особливості підрядного речення, у складі якого функціонує репрезентант „would", відтворено належним чином, а сам репрезентант має за відповідник дієслово широкої семантики „робити", яке є тут лексичним замінником. Узагальнювальний характер цього дієслова сприяє належній віддачі семантики репрезентанта („звичність дії"). Загалом же структурно-лексичні особливості оригіналу і перекладу характеризуються частковим паралелізмом, три елементи змісту відтворено (еквівалентність III типу).

2) „Go and wash that muck off this instant".— „No, *I won't!* She screamed" (Moore, 177).— „Атож,— сказав Коффі.— То чого ти квацяєшся і штукатуришся, мов стара жінка? Ану йти і зараз же змий оту гидоту! — *Не піду!*" (Мур, 287). Переклад репрезентанта „will" як модального дієслова, вжитого в первинному значенні „воліти", що в цьому контексті означає категоричну, рішучу відмову виконати вимогу батька, зроблено адекватно. Збережено і структурно-морфологічні особливості мови-джерела, що дає підставу констатувати тут еквівалентність V типу. Цікаво відзначити, що українською мовою це модальне значення передається з допомогою дієслова майбутнього часу, вжитого в заперечному окличному реченні. Таким дієсловом може бути дієслово „хотіти" або конкретніше. Звичайно ним буває антецедент чи заперечна частка „нізащо" або заперечне словосполучення „ні в якому разі" та ін. Інфінітив „змивати" виводиться з еліптичного речення-відповідника. Він співвідноситься зі своїм однокореневим антецедентом, представником якого, властиво, і є згадана раніше еліптична конструкція, точніше, дієслово **„іти"** у майбутньому часі доконаного виду, де модальне значення майже витіснило значення „майбутности".

### Дієслово MUST (4 зіставні пари)

Найчастіше вживається для передання свого прямого значення „мусити" / „необхідність". Його частотність вживання невисока (абсолютна частота 74, відносна частота 0,7 відсотка за результатами власного дослідження).

1) „And so, when the bells stopped tolling and the worshippers went up the steps to pray, Ginger Coffey, with no God in whom he could place his trust, placed it *as he must*, in men“ (Moore, 179).— „Тож коли дзвони замовкли і віруючі пішли молитися, Рудий Коффі, не маючи віри в бога, *спробував повірити* в людину“ (Мур, 288). У цьому прикладі актуалізується сема „необхідність“, тому доцільно передати семантику репрезентанта „must“ у цьому вузькому контексті (as he must) приблизно так: „[...] мусив тільки повірити в людину“, або „Рудому Коффі, що не мав віри в Бога, *довелося* / не залишалося нічого іншого як / повірити в людину“.

Інший варіант: „[...] Рудий Коффі, не маючи віри в Бога, *мусив був* повірити в людину“.

Часові параметри відтворено, збережено мету комунікації та ситуації і спосіб її опису, але змінено структурні риси оригіналу, що цілком виправдано диктується вимогами адекватности перекладу (еквівалентність III типу).

2) „But Grosvenor — for it was Grosvenor who stood there with her, *it must be!* — Grosvenor waited behind that door!“ (Moore, 121).— „І Гросвенор — бо то Гросвенор стояв там поруч із нею, *хто ж іще!* — чекав за дверима“ (Мур, 243). Репрезентант „must“, вжитий тут у третьому, похідному значенні „припущення“, яке межує з упевненістю“, відтворено в перекладі цілком удало як із семантичного, так і зі стилістичного погляду. Відповідним чином віддано й прагматику оригіналу. Структурно-лексичні особливості тексту-джерела також збережено, що дає змогу говорити про еквівалентність V типу.

### Елемент TO (14 зіставних пар)

Функціонування **„to“** як репрезентанта є типологічною особливістю англійської мови. В. Малишев, який найбільше попрацював у царині дослідження частки **„to“** як репрезентанта, пропонує називати його елементом на тій підставі, що в цій функції **„to“** не є власне часткою[32]. Елемент **„to“** репрезентує інфінітивні конструкції, де разом із залежними від інфінітива словами утворюється дієслівне словосполучення і зберігається дієслівна синтаксична валентність. Це форма, яка виражає приховану предикативну ознаку, що її приписують звичайно якомусь предметові. Іншими словами, йдеться про спеціальну форму вираження глибинної предикативної ознаки в реченні, яка дає змогу об'єднати щонайменше два процеси в одному висловлюванні. Основна функція інфінітива — поширення присудка. Отже, елемент **„to“** сигналізує доповнення, пояснення або розширення того чи іншого дієслова неповної предикації і може репрезентувати особову форму дієслова або дієслово у формі інфінітива, герундія чи дієприкметника[33]. Всі дієслівні категорії антецедента, крім категорії стану, нейтралізуються.

Прагматичний спектр функціонування цього репрезентанта — вираження модальности, способів її перебігу чи зміни.

1) „[...] he started to use his own savings to keep the ship afloat. He *had to*“ (Moore, 60).— „Натомість почав витрачати свої власні заощадження,

[32] Малышев В. Н. Природа и структура...— С. 99.
[33] Там само.— С. 103—104.

аби справа не прогоріла. Він *мусив піти на цей крок*“ (Мур, 163). Переклад досить адекватний, але Є. Крижевич удався до описового пояснення, експлікуючи те, що репрезентовано в оригіналі, та вживаючи додаткових лексичних засобів узагальнювального характеру. Очевидно, з огляду на віддачу комунікативної спрямованости висловлювання, перекладач був змушений вжити „повну“ конструкцію, компенсуючи це в інших епізодах тексту. Поряд із відтворенням трьох елементів змісту віддано й лексичні та структурні особливості, проте лише до певної міри (еквівалентність III типу).

2) „I could never do that or *wish to*“ (Lowry, 248—249).— „Думати так *я не те що не міг, а й не хотів*“ (Лаурі, 117). Переклад репрезентанта **„to“** відповідає комунікативній меті висловлювання, у ньому відтворено ситуацію та спосіб її опису, але іншими структурно-лексичними засобами (III тип еквівалентности).

Загалом відзначимо, що в перекладі українською мовою репрезентант **„to“**, на відміну від багатьох інших, перекладається описово, з додатковими поясненнями, зважаючи на те, що в цільовій мові інфінітив не має аналогічного формального показника, а лексичні засоби теж не завжди спроможні забезпечити економію мовленнєвих зусиль. Цьому часто заважає необхідність передання комунікативної спрямованости (прагматики) тексту.

## Дієслово SHALL (10 зіставних пар)

Семантика дієслова „shall“ / „should“ як допоміжного, так і модального („майбутність“, „неодмінність“, „обов'язок“) дає змогу вживати його як репрезентант доволі рідко, здебільшого там, де дієслово „will“ не охоплює тих значень, якими володіє „shall“. Репрезентант „should“ функціонує набагато частіше, ніж „shall“, якого у вибірці виявлено лише дві одиниці.

1) „I'm sorry“, he said“.— „Пробач“, сказав він“. „You *shoulde be*“ (Moore, 158).— *„Я думаю*“ (Мур, 272).

У репрезентанті „should“ актуалізується сема „(моральний) обов'язок“, що й відтворює в перекладі, хоча й лексичними засобами, оскільки в цьому разі прямого відповідника в мові-рецепторі немає. Структурно та стилістично переклад відповідає оригіналові (еквівалентність IV типу).

2) „[...] it was the force itself that was killing me [...] and I was in every way delighted that *it should*“ (Lowry, 268).— „[...] сила ота сама добивала мене [...] і я з насолодою *піддавався їй*“ (Лаурі, 136). Репрезентант „should“ і в цьому прикладі актуалізує семи „обов'язок“ / „обов'язковість“, що досить адекватно відображено в перекладі, у якому відтворено мету комунікації та ситуацію завдяки істотним лексично-структурним змінам (II тип еквівалентности).

## Дієслово MAY (4 зіставні пари)

Семантика дієслова („можливість“, „дозвіл“ / „заборона“, „припущення“, „імовірність“, „докір“) дає змогу вживати його як репрезентант у стилістично та прагматично споріднених контекстах.

1) „I'm in a hurry“, he said. „I have to change“.

„I'll come with you, *if I may?*" (Moore, 162).— „Я поспішаю,— сказав він.— Мені треба перевдягтися.— *Можна мені піти з тобою?*" (Мур, 275).

У перекладі актуалізується сема „дозвіл" („прохання дозволу"), що Є. Крижевич належно й відтворив. Тут є певні структурні та лексичні зміни, що, за умови збереження трьох елементів змісту, дає змогу говорити про IV тип еквівалентности.

2) „[...] *Come what might,*— for no matter what we might make up about the character of the path, I myself was certainly going to come back from the spring..." (Lowry, 269—270).— „[...] бо хоч би чого ми понавигадували собі про стежки, я напевне повернусь додому від джерела..." (Лаурі, 137). Як бачимо, прямого відповідника репрезентантові „might" у перекладі немає, але загальний комунікативний заряд висловлювання збережено. Ситуацію теж відтворено, проте є значні розбіжності з оригіналом (II тип еквівалентности).

## Дієслово DARE (4 зіставні пари)

Модальне дієслово „dare" трапляється доволі рідко і як моносемантичне воно не становить істотних труднощів щодо семантизації та перекладу, пор.:

1) „He took her arm. „Do what you're told, miss, or I'll put you over my knee and teach you some manners". / *„Don't you dare*" (Moore, 177).— „Він узяв її за руку.— Роби, що тобі сказано, дівчисько, а то мені доведеться покласти тебе на коліно й повчити доброго поводження.— *Тільки спробуй!..*" (Мур, 287). Переклад антонімічний, досить адекватний. У ньому збережено структурні та граматичні риси ориґіналу, за винятком конструкції з репрезентантом, що дає підстави говорити про IV ступінь еквівалентности.

2) „What are you talking about? she said. *„How dare you?*" (Moore, 96).— „Що ти верзеш? — крикнула Вероніка.— *Як ти смієш?*" (Мур, 225). З погляду структурно-морфологічних, стилістичних та прагматичних рис, переклад відповідає ориґіналові. Тут наявний украй рідкісний випадок ізоморфізму репрезентанта і його відповідника в цільовій мові, з огляду на модальний характер дієслова *„сміти"* в українській мові, отже — його здатність сполучатися з інфінітивом і представляти морфологічні та синтаксичні особливості модальної конструкції. Відзначимо, що вживання *„dare"* в аналогічних контекстах частково формалізувалося (дієслово „dare" функціонує як репрезентант-формула або узвичаєний репрезентант, що, до речі, спостерігається і в українській мові). Усе це дає змогу констатувати еквівалентність V типу.

## Розділові запитання (75 зіставних пар)

Для цього типу запитань характерна дуже широка амплітуда прагматичних значень та відтінків, тому перекладачеві належить ретельно з'ясувати глибинну структуру того чи іншого запитання. Завдання ускладнюється ще й тим, що маємо справу з текстом письмовим, а не усним,— отже, з додатковими інтонаційними відтінками, стилістичними обертонами. Тому належить добре „вслухатися" у звучання письмової фрази і, певна річ, урахувати контекст. Розгляньмо приклади:

1) „[...] Paulie has a key, *hasn't she?*" (Moore, 181).— „Полі, *певне*, має ключ" (Мур, 290).

2) „[...] Listen. Have a short one for the road, *won't you?*" (Moore, 31).— „Слухай, давай по одній на коня, *га?* — запропонував Коффі" (Мур, 175).

3) „There's nothing in public relations, *is there?*" (Moore, 9).— *„Так, значить* в інформації *нічого немає?*" (Мур, 157).

4) „Worked for a distillery, *did he?*" (Moore, 25).— „Працював у горілчаній фірмі, *так?*" (Мур, 170).

У складі цих зворотів функціонування репрезентантів усталене, узуалізоване. „Повної" альтернативи цим запитанням у практичному аспекті немає. Вони змінюють модальність висловлювання немовби „на ходу", поки те ще не завершене. Навіть із цього, далеко не повного, переліку прикладів видно, якими величезними прагматичними чи ілокутивними можливостями володіють розділові запитання і, отже, якого відчуття щодо пульсування фрази вони вимагають від перекладача або дослідника. У прикладах 2 і 4 це зробити легше, бо дієслова „will" та „do" знімають двозначність (а то й тризначність) тлумачення. Що ж до прикладів 1 та 3, то без залучення контексту це зробити нелегко. Тут потрібні глибокі знання граматики, стилістики і тонке відчуття мови. Зазначимо, що наведені переклади загалом адекватні. Їх виконано з урахуванням контексту, до якого вони надзвичайно чутливі. Є. Крижевичу вдалося відтворити прагматичний заряд та стилістичні обертони в наведених раніше висловлюваннях. Ступені еквівалентности здебільшого коливаються в межах II—IV рівнів: III (приклад 1); II (приклади 2, 3); IV (приклад 4). На відміну від підручників нормативної граматики англійської мови, у яких переважно наводяться відповідники на зразок „чи не так?" або „правда?", Є. Крижевич та М. Габлевич творчо підходять до перекладу розділових запитань, що видно з невеликого переліку прикладів, які вражають стилістичним діапазоном та його врахуванням у перекладі: від просторічного „га" (приклад 2) до літературного „так", значить або „певне" (приклад 1 або 3).

* * *

На підставі зіставного аналізу двох повістей сучасних канадських письменників та їхніх українських перекладів складено вибіркову приблизно у 600 одиниць цільового та базового текстів, що дає змогу зробити деякі висновки щодо способів відтворення прагматичного, семантичного і стилістичного потенціалу синтаксичних дієслівних репрезентантів у перекладі. Як синтаксичне явище дієслівна репрезентація — важливий засіб граматичної синонімії та істотний чинник здійснення структурної завершености англійського речення, за рахунок уникнення надлишковости висловлювання. До того ж дієслівні репрезентанти, надто у складі розділових запитань, володіють значним прагматичним потенціалом, несуть важливі стилістичні обертони. З огляду на викладене раніше, це явище становить певні труднощі для українського перекладача, оскільки у цій цільовій мові явище репрезентації не є внутрішньо властивим її граматичній будові. Як засвідчує аналіз фактологічного матеріалу, перекладачі враховують структурні можливості зіставлюваних мов, хоча це не єдина проблема, яку їм доводиться розв'язувати. Переклад — рівнодійна численних факторів, найголовнішим з яких є комунікативна (прагматична) спрямованість твору, його ідейний зміст, місце того чи іншого епізоду в загальній структурі твору, стиль письменника, його авторський задум

(концепція). Не можна ігнорувати й структурно-морфологічні особливості висловлювання, особливо дієслівні, зокрема часові, категорії.

Враховуючи місце того чи іншого репрезентанта як елемента загальної структури висловлювання (чи, ширше,— надфразної єдности), перекладачі вдаються до прямих відповідників у структурах мов (що буває досить рідко), лексичних засобів повтору, описового та анонімічного перекладу. Зазначимо, що на виборі того чи іншого виду передання семантики мовної одиниці позначається й поетика перекладача.

Кожен репрезентант має власне граматичне значення, є узагальненим представником певного семантичного класу („буття", „діяльність" та ін.), що звичайно передається з урахуванням гіпо-гіперонімічних відносин. На цьому тлі окремо постає репрезентант, **„to"**, який важко інтеґрувати в систему таких відносин з огляду на брак відповідників у мові-рецепторі. Його передання вимагає залучення додаткових лексичних засобів, але, загалом, цю надлишковість можна компенсувати.

Особливих труднощів перекладачеві і дослідникові завдає відтворення семантики розділових запитань, адекватність перекладу яких залежить від комунікативних намірів мовця (ширше — комунікативного задуму автора), стилю висловлювання та тонкого відчуття ритму фрази. Широкий діапазон прагматичних значень і стилістичного потенціалу цього типу запитань породжує відповідно широкий вибір варіантів перекладу, який досить важко піддається однозначній класифікації.

Адекватність перекладу співвідноситься з рівнями еквівалентности (концепція В. Комісарова), які відображають різні ступені цієї адекватности.

**Ivan TEPLYI**

## SEMANTIC REPRODUCTION OF THE VERBAL REPRESENTERS IN TRANSLATION (Based on English and Ukrainian)

The article researches possible ways of a semantic rendering in Ukrainian of the verbal representers, the respective phenomenon being Verbal Representation, a syntactic process, an intrinsic feature of English Grammar, consisting in a partial deleting of the analytic construction without diminishing the volume of an utterance. Based on the illustrative material amounting to almost 600 samples of the source text and the target text, an analysis of each component of the class in terms of ways to render it in Ukrainian is made representatively. Examined separately are the verbal representers functioning in tag-questions.

A degree of completeness concerning the rendering of the semantic and pragmatic potentials of particular representers is assessed following V. Komissarov's hypothesis on five types of equivalence. The poetics of a translator is to some extent in the researcher's view, too.

*Ганна КОСІВ*

# ТВОРИ ІВАНА ФРАНКА У ПЕРЕКЛАДАХ ВІРИ РІЧ І ПЕРСІВАЛА КАНДІ
## (До питання про перекладацьку стратегію)

Для того, щоб осягнути особливості перекладацької манери й належним чином оцінити художню вартість англомовної франкіани Віри Річ і Персівала Канді, треба передусім зробити екскурс в історію їхньої перекладацької практики і відповісти на питання, коли, на основі яких принципів здійснювався переклад, а також розглянути переклад як метатекстове явище, тобто ввести перекладений текст у культуру сприймача з урахуванням додаткових текстів, які супроводжують художній твір.

Персівал Канді народився 1881 р. в Манчестері, Англія. Освіту здобув у Канаді. Як релігійний місіонер подорожував провінціями Канади, де і познайомився з українськими переселенцями. Українська культура його глибоко зацікавила, і він узявся перекладати з української мови. 1937 р. П. Канді переїхав до США, де працює над перекладами творів українських письменників, досліджує українську культуру. Помер П. Канді 1947 р. У його перекладацькому доробку — віршові та драматичні твори Лесі Українки, включені до збірки „Spirit of Flame" (1950), мала проза таких письмеників, як Марко Вовчок, О. Кобилянська, О. Маковей та ін., а також дві збірки перекладів поетичних творів І. Франка та досліджень з франкознавства: „Ivan Franko. A Voice from Ukraina" (1932), до якої увійшло 15 віршів (серед них „Каменярі", „Не пора", „Дивувалась зима", „Ідилія", „Не забудь" та ін.) та „Ivan Franko. The Poet of the Western Ukraine. Selected Poems" (1948)[1].

Віра Річ — сучасна британська поетеса і перекладачка, народилася у Лондоні 1936 р. Первинним її зацікавленням була математика, а також давньоанглійська мова. В молодості доля звела В. Річ з українськими еміґрантами у Великобританії, і відтоді вона активно працює в україністиці та перекладає твори українських класиків англійською мовою. Свій перший переклад здійснила 1957 р. Це був Пролог до поеми „Мойсей" І. Франка, надрукований у лондонському квартальнику „The Ukrainian Review". З того часу на сторінках цього та інших періодичних видань, а також окремими збірками з'являються все нові переклади української літератури у виконанні В. Річ: твори М. Шашкевича, Т. Шевченка, більшість з яких увійшла до збірки „Song out of Darkness" (1961), Лесі Укра-

[1] Див.: Franko I. The Poet of the Western Ukraine. Selected Poems / Tr. With a biographical Introduction by P. Cundy / Ed. by C. A. Manning.— New York, 1948.— 265 p.

їнки, частину котрих внесено до збірки „Selected Works“ (1968), а також новітня українська поезія — Є. Плужника, П. Филиповича, Є. Гуцала, М. Ореста, Л. Костенко та ін. Що ж до франкіани В. Річ, то вона включає вірш „Вічний революціонер“, цикли „Веснянки“, „Excelsior“, „Україна“, частину віршів із циклів „Вольні сонети“ і „Тюремні сонети“, „Великдень“ із циклу „Панські жарти“, ряд віршів зі збірок „Із літ моєї молодості“ та „Зів'яле листя“, поему „Мойсей“. Останніми вийшли вірш „Котляревський“ та поема „Смерть Каїна“ (1998). У комп'ютерному варіанті залишаються поема „Іван Вишенський“, цикл „Поет“, велика частина циклу „Excelsior“. 1997 р. перекладачка була нагороджена премією ім. І. Франка за популяризацію української літератури у світі.

Що спільного між цими перекладачами? Обоє неукраїнського походження, обоє вивчали українську мову, культуру ізольовано від природного середовища*, обоє перекладали з оригіналів, не використовуючи підрядників, обоє супроводжували свої переклади власними дослідженнями з франкознавства. Проте завдання вони перед собою ставили різні, їхні методи і підходи до перекладу суттєво відрізняються, та й належать вони до різних епох. Тому і результати їхньої роботи різні.

Для П. Канді як місіонера І. Франко був передусім політичним лідером, просвітителем, людиною ідей, а не майстром слова. Серед усіх українських поетів Канді віддає перевагу саме І. Франкові за його „інтелект, гуманітарні інтереси і тверду наполегливість у своєму завданні національного лідера“, як сказано у короткій біографічній довідці про перекладача у виданні 1948 р.[2] Перекладам у збірці також передує вступне слово К. О. Меннінга, в якому розповідається про життя і творчість І. Франка, та обширне франкознавче дослідження П. Канді. Кожен переклад у виданні супроводжується історією написання твору й виокремленням його провідної ідеї. Ніде, проте, не згадується ні про роботу перекладача, ні про труднощі перекладу, ні про мовну тканину творів. Переклади, опубліковані у збірці, подаються як повноцінний замінник оригіналу — мовляв, ось це і є Франко, зрештою, не дивно для того часу, оскільки тоді про перекладача як творчу особистість ще не заведено було говорити окремо.

Сучасна епоха з її всезагальною антропоцентричністю робить творчу особистість перекладача важливим складником перекладацького процесу. Вже у В. Річ детальне вивчення затекстової реальности (твори, рукописи, авторські свідчення І. Франка; українська історія та культура) супроводжуються критичними статтями, в яких вона розповідає про свою перекладацьку роботу, заглиблюється у мовну тканину творів, зосереджується на проблемі різниці культур і мовних картин світу, проводить паралелі між українською та англійською літературами.

Індивідуальні стратегії перекладачів виявляються і в доборі творів для перекладу та їх послідовності у виданнях. П. Канді ставив собі за мету якнайповніше і щонайзагальніше охопити поетичну спадщину І. Франка. Видання його перекладів охоплює твори різних збірок, циклів. У збірках 1932 та 1938 рр. нехтується принцип когерентности віршів одного циклу: вони розкидані в довільному порядку по цілих збірках.

---

* За радянських часів В. Річ не мала змоги приїхати в Україну, позаяк була занесена до так званих чорних списків за свої вільнолюбні погляди та ширення української культури за кордоном, і вся її творчість однозначно трактувалась як антирадянська пропаганда.

[2] Franko I. The Poet...— P. VIII.

Деякі твори подаються неповністю, як-от „Смерть Каїна", „Мойсей", „Іван Вишенський". Перекладач замінює опущені уривки коротким прозовим описом подій, що великою мірою руйнує цілісність творів. Цікаво, що сам він не бачить у цьому зла. Скажімо, у своїй передмові до „Івана Вишенського" П. Канді пише: „Ця версія трохи скорочена, але тему і розповідь збережено повними"[3]. Так, перекладач уміщає ці монументальні праці, а ще твори трьох збірок на 162 сторінках у виданні 1948 р. Парадоксально, але таке широке охоплення лише обмежує повноту представлення І. Франка як поета. Адже переклади поезії, так само, як і оригінальні твори, повинні писатися відразу цілими, тобто з урахуванням принципу інтертекстуальности та принципу вертикальної будови поетичних, на відміну від прози, якій притаманний принцип лінійности. У перекладах В. Річ простежується системність. Усі її праці вписуються у певну тематику, групуються у певні цикли. Що ж стосується І. Франка, то В. Річ, як і П. Канді, до перекладів його творів підходить вибірково. Вона так само прагне якнайповніше охопити і представити англомовному світові поезію українського письменника, проте дбає перш за все не про кількісний показник, а про якісний. Так, у своїх статтях В. Річ неодноразово наголошує на важливості трактування літератури через внутрішні свідчення самих творів, їхні художні достоїнства, а не через особистісний чи політичний зміст. Бо ж чи можна інакше представити світові поета, як не через його тексти, навіть якщо це глибоко інтелектуальні твори? Саме тому переклади творів І. Франка у В. Річ — це переклади цілих циклів, що відповідає задумові автора і дійсно сприяє повнішому висвітленню проблем, які ставив перед собою автор. На відміну від П. Канді, В. Річ ніколи не публікує скорочених версій творів.

При перекладі поезії таких письменників, як І. Франко, у якого ідейність і висота думки укладені в доступні форми, обов'язково треба наголошувати на важливості форми для розкриття змісту. Про оманливу простоту творів таких велетнів духу, як Т. Шевченко, І. Франко, О. Пушкін та ін. неодноразово згадували різні дослідники. П. Тороп зазначає: автори типу О. Пушкіна, поезія яких це складний синтез простоти і музичности, у перекладі стають скучними та спрощеними. Тому іноземцеві важко визнати велич Пушкіна, його значення як національного російського поета, хоча метатексти (статті, дослідження, відгуки) це стверджують[4]. Про органічну єдність змісту і форми, їх взаємопроникнення і взаємозалежність написано багато. „За межами структури художня ідея немислима,— каже Ю. Лотман.— Дуалізм форми і змісту треба замінити поняттями ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі і яка не існує поза цією структурою. Змінена структура донесе до читача і глядача й іншу ідею"[5]. Як відомо, серед молодших сучасників І. Франка („молодомузівці") побутувала думка, що його твори є радше сухими політичними трактатами, а не поезією. Можна припустити, що такий погляд на поезію І. Франка поширився далеко за межі тогочасної України, оскільки у П. Канді помітно простежується тенденція до домінування змісту над формою, хоча сам

---

[3] Franko I. The Poet...— P. 206.

[4] Тороп П. Тотальный перевод.— Тарту, 1995.— С. 112.

[5] Лотман Ю. Лекции по структурной поэтике // Ученые записки Тартуского университета.— Тарту, 1964.— Вып. 160.— С. 64.

І. Франко застерігав проти раціональної сухости, щоб сприймати його твори як римовані філософські трактати. Адже, слушно зауважує А. Скоць, філософська думка має бути опосередкована у художнім творі, що, апелюючи до нашого розуму, збуджує емоції, асоціації"[6].

Саме тому, перекладаючи І. Франка, важливо зберегти такі елементи поетичної техніки, як строфіка, віршований розмір, принцип римування, еквілінеарність і т. д., так само, як і вибір правильного стилістичного ключа, відтворення особливостей ідіолекту поета (ключові слова, мотиви, авторські трансформації звичних смислів).

Загалом, П. Канді не ставить собі за мету дотримуватись усіх формальних ознак першотвору, він часто змінює розмір, римування, порушує принцип еквілінеарности, тоді як В. Річ прагне максимально відтворити усі особливості ориґіналу. Наприклад, *„Вона так гарна, сяє так/ Святою, чистою красою,/ І на лиці яріє знак/ Любові, щирості, спокою"*[7] — *„So lovely is she, for she shines/ In loveliness, holy and pure./ Her face is aglow with sweet peace,/ Sincerety, love so secure"* (П. Канді)[8]; *„She is so beautiful, she shines/ With beauty in pure holy splendour,/ And on her face there glows a sign/ Of love, tranquility and candour"* (В. Річ)[9].

Іноді пояснення тому чи іншому елемента ритміки дає сам І. Франко у своїх критичних дослідженнях. Скажімо, у своїй праці „Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання" автор наголошує на важливості римування для передачі адекватного змісту „Каменярів": „Все те [схема римування абааб.— ***Г. К.***] несвідомо, працею поетичної творчості, обчислене на те, щоб під час читання строфи змушувало читача в середині строфи заперти дух, а при кінці відітхнути свобідніше"[10]. Цієї схеми дотримується у своєму перекладі В. Річ. П. Канді змінив схему римування на абаба, тим самим порушивши задум автора: *„У кождого чоло життя і жаль порили,/ І в оці кождого горить любові* ***жар****,/ І руки в кождого ланці, мов гадь, обвили,/ І плечі кождого додолу ся схилили,/ Бо давить всіх один страшний якийсь* ***тягар****"*[11] — *„Life and its griefs had furrowed deep on every visage, / But in the eyes of each a fire of love yet* ***glowed****,/ And round the arms of each were chains like serpents twisted,/ The shoulders of each man were drooping, bowed and listless,/ For each and all were weighted down by a dread* ***load****"* (В. Річ)[12]; *„Deep lines of pain and grief were etched on every face,/ Yet in the eyes of all the flame of love still* ***burned****,/ The fetters clung to each with serpent-like embrace,/ And every back was bent, each face was downwards* ***turned****,/ For all seemed bowed beneath a burden of disgrace"* (П. Канді). Помітним у перекладі П. Канді є і перехід від мажорної тональности „Каменярів" на

---

[6] Скоць А. І. Поема І. Я. Франка „Смерть Каїна" // Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1963.— Зб. 10.— С. 43.

[7] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 1.— С. 83.

[8] Franko I. The Poet...— P. 114.

[9] Franko I. The Stone Hewers / Tr. by V. Rich // The Ukrainian Review.— London, 1992.— Vol. XL.— N 4.— P. 42.

[10] Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання // Франко І. Зібрання творів...— К., 1983.— Т. 39.— С. 12.

[11] Франко І. Зібрання творів...— Т. 1.— С. 66.

[12] Franko I. The Stone Hewers.— P. 42.

радше песимістичний тон унаслідок ритмічних змін і неадекватного добору лексичних еквівалентів.

Що ж до стилістичного ключа творів, то перекладам П. Канді притаманні, загалом, певна монотонність, стилістично однорідний дискурс, що тяжіє до високого стилю незалежно від тональности оригіналів, тоді як твори поета завдяки різноманітності тем, мотивів і форм вимагають гнучкого підходу і методів перекладу. Так, у вірші „Ідилія", де важливо передати розмовні інтонації, особливості і фонетичні зміни мовлення дітей, що творять по-особливому добродушну атмосферу близькости, головні герої — двійко малих сільських дітей — говорять у П. Канді правильною літературною мовою. Натомість В. Річ знаходить адекватний відповідник на рівні фонетичних видозмін дитячої англійської мови. Порівняймо: „Та й каже: — *Мозе б лїпсого коня?*"[13] — *„And said: „Maybe a splendid hobby-horse*" (П. Канді); *„And said, „Well, p'waps I'll have a nice horse?*" (В. Річ)[13]. В іншому прикладі з того ж таки твору схвильовано-захоплена емоційна мова дівчинки передана в оригіналі через слова з розмовним забарвленням: *„диви"*, *„відтам"*, *„та й годі"*, еліптичні короткі речення, численні паузи, виражені через коми, знаки оклику. Динаміка оригіналу знаходить майстерне перевтілення у загалом блискучому перекладі В. Річ через розмовні лексеми *„really"*, *„just"* (повторюється двічі у сусідніх реченнях, що характерно для розмовної мови), фразу *„what's the point of resting"*, а також скорочені форми допоміжних дієслів, численні розділові знаки. У перекладі П. Канді емоційність згладжується, завзятість змінюється на розважливий тон: *„А ти диви, хіба то так далеко? / На сей горбок, а відтам Діл близенько, А там Ділом угору та все вгору, / Аж на сам верх! Та й годі! Там спочинем — / А може, ні, чого ще спочивати, / Коли вже відтам близько!.. Крикнем: У!—/*"[14]. *„Come see! It cannot be so very far./ Just to that place and then Dil is quite close./ Then up and up Mount Dil until we reach/ The very top. And then we'll rest awhile,/ And maybe not. Why should we rest at all,/ When we're as close as that! We'll shout 'Hurrah!*" (П. Канді); *„Just look — d'you really think it's very far?/ Just to that hump, and then Mount Dil's quite near,/ And then we'll climb Dil, higher all the time,/ Right to the very top! Enough! We'll rest —/ Or maybe not, for what's the point of resting/ When we have got so near?.. We'll shout 'Oooo—oooh!*" (В. Річ).

Монотонність перекладу „Ідилії" у П. Канді — наслідок порушення строфіки оригіналу (загалом, П. Канді часто об'єднує окремі строфи у своїх перекладах), а також численних архаїзмів та слів з поетичним забарвленням (ужиті шість разів, натомість у В. Річ — один). Наприклад: *„дївча зареготалось"*[15] — *„The maiden laughed in silvery tones*" (П. Канді); *„The girl burst into laughter*" (В. Річ). Так, просторічний вираз оригіналу П. Канді передає через високопоетичне *„maiden laughed in silvery tones"*. В. Річ знаходить стилістично абсолютно адекватний відповідник, а лексему *„maiden"* застосовує не до сільської дівчинки, як у Канді, а до дочки сонця — казкової красуні.

[13] Франко І. Зібрання творів...— Т. 1.— С. 70.
[14] Там само.— С. 69.
[15] Там само.— С. 70.

Назагал, В. Річ, як і П. Канді, у перекладі творів І. Франка широко використовує архаїзми. Наприклад, у „Каменярах" вона послуговується ними аж 12 разів, тоді як Канді лише чотири. Сама В. Річ пояснює їх уживання тим, що англійській поетичній традиції у час поета були притаманні архаїчні граматичні форми та лексика, які відкинули модерністи щойно у 20-х роках XX ст. Водночас перекладачка застерігає проти надуживання архаїзмами[16]. На відміну від П. Канді, у якого з методичною рівномірністю архаїзми розподіляються по всій тканині творів майже безвідносно до їх смислово-стилістичних нюансів, у В. Річ простежуємо певну системність, велику майстерність на рівні деталі. Вона послуговується ними як потужним стилістичним засобом — реґістром англійської мови, якому притаманні інгерентні конотації посилення експресивности. Володіючи перекладацьким тактом і відчуттям міри, В. Річ використовує архаїзми саме як деталь, тобто як стилістичний засіб розширення глибинного змісту при незмінній поверхневій структурі, вжитий, що дуже важливо, у потрібному місці. В інакшому разі він перестав би сприйматись як деталь і став би надлишковим елементом у творі.

Візьмемо для прикладу переклад вірша „Котляревський", у якому І. Франко у характерний для нього спосіб через паралельні конструкції та образи розповідає про І. Котляревського як зачинателя сучасної української літературної мови.

В. Річ використовує архаїзми двічі — перший раз на початку вірша: *„Орел могучий на вершку сніжному/ Сидів і оком вздовж і вшир гонив"*[17] — *„A mighty eagle on a snow-peak* **hoary**/ *Perched, and his eye roamed keenly, far and wide"* (В. Річ)[18] („Hoary.— (rhet) Gray or white from age, ancient")[19]. Цей зачин задає тон цілому твору, актуалізує сему давнини і таким чином виконує важливу інформативну функцію для англомовного читача, необізнаного з українською історією та конкретною епохою Котляревського. І вдруге, в іншому уривку: *„Вкраїнським словом розпочав співати,/ І спів той виглядав на жарт не раз"* — *„With a Ukrainian word set his song flowing/ And,* **oft**, *indeed, that singing seemed a jest"*. Це знову ж таки править за показник часової віднесености подій.

П. Канді у своєму перекладі „Котляревського" послуговується архаїзмами так само двічі — у першій строфі *„Сидів і оком вздовж і вшир гонив/ Втім схопився"* — *„Sat gazing all around with his keen eye,/ When* **lo**, *he started upwards"*[20] та в останньому рядку вірша: *„і огник, ним засвічений, не згас,/ А розгорівсь, щоб всіх нас огрівати"* — *„That spark did not die out amongst our folk,/ But blazed and warmed us all* **ere** *long"*. Тоді як у першому випадку *„oft"* сприймається як засіб посилення експресивности, що дещо завищує стиль твору і загалом не суперечить ориґіналу, то в другому *„ere"* разом з дієсловом у минулому часі *„warmed"* не лише не відповідає першотвору, але й руйнує задум автора — наголосити на тяглості зв'язку між епохою Котляревського і сучасністю. Саме слово в

---

[16] Rich V. Sluckija Tkacychi — A Translator's View // Записы: Беларускі інстытут навукі й мастацтва.— New York, 1996.— N 22.— P. 46—47.

[17] Франко І. Зібрання творів...— Т. 1.— С. 143.

[18] Franko I. Kotlyarevskyi / Tr. by V. Rich // The Ukrainian Review.— London, 1998.— Vol. 45.— N 1.— P. 68.

[19] New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language.— USA, 1993.— P. 460.

[20] Franko I. The Poet...— P. 100.

неозначеній формі *„огрівати“* стосується як минулого, так і теперішнього і навіть майбутнього. Тому архаїзація тут недоречна. Візьмемо для порівняння переклад В. Річ, де вона послуговується дієсловом у неозначеній формі: *„But blazed to warm us all in its bright glowing“*.

Отже, у перекладах В. Річ архаїзми сприймаються як деталь, що не обтяжує сприймання творів, тим часом у П. Канді відчувається певна архаїзація Франкових творів, яка до певної міри ускладнює сприйняття, що, з прагматичного погляду, навряд чи є доцільним, адже поезія І. Франка — це ані не твори на історичну тематику, ані не застарілі ідеї. Навпаки, Франко залишається сучасним національним поетом.

Прискіпливіше підходить В. Річ і до структури творів. Тому їй вдається виділити інтексти у творі, а отже, перекласти їх на адекватному рівні. Так, у поемі „Смерть Каїна“ І. Франко використовує пісню Лемеха, що служить біблійною алюзією, і подає свою віршовану версію цього уривка, оскільки на той час ще не було повного українського перекладу Біблії[21]. В. Річ бере текст цієї пісні з першоджерела — Біблії Короля Джеймса (офіційної і загальноприйнятої версії англійською мовою) — і перетворює його в поетичну форму. Таким чином їй вдається зберегти зв'язок з двома джерелами: Біблією та оригіналом. Натомість П. Канді вдається до прямого перекладу версії І. Франка і, таким чином, послаблює зв'язок з Біблією як первинним джерелом.

Оскільки П. Канді порушує принцип інтертекстуальности вже самим принципом добору творів, то, зрозуміло, відпадає питання про відтворення особливостей ідеолекту автора, що виражається через ключові слова. Навіть на рівні одного твору, як-от, наприклад, поеми „Каменярі“, П. Канді щоразу передає ключові лексеми *„скала“* та *„грім“* через різні відповідники. В. Річ послідовніша при передачі цих лексем, проте повної адекватности не знаходимо і в неї, особливо на макроконтекстному рівні. Так, ключове для Франка слово *„бій“*, а також *„боротьба“*, *„боротись“* вона передає, використовуючи цілий ряд лексем: *„fight“*, *„battle“*, *„wage“*, *„strife“*, *„fray“*, *„vanguish“*.

Значні й суттєві відхилення простежуємо у перекладі П. Канді при передачі фіґур і тропів ориґіналу. На відміну від В. Річ, яка завжди дуже уважна і послідовна у цьому плані, у П. Канді трапляється багато неточностей: часто він творить свої тропи, хоч їх немає в ориґіналі, опускає тропи ориґіналу і передає їх описово: *„По озері, / **Мов павуки, снують човни** легенькі“*[22] — *„Light skiffs plied to and fro upon the lake“* (П. Канді)[23], *„On the lake, / **Like spiders, small light boats** were slumbering“* (В. Річ)[24].

Приклади такого характеру можна було б продовжити, проте навряд чи список помилок дасть належне уявлення про переклади та перекладацькі методи. Гадаємо, тут важливо наголосити не так на неточностях, адже й у В. Річ трапляються прикрі помилки, як на засадах перекладачів: чи вони самі вважали певні зміни ориґіналу допустимими для себе,

[21] Франко І. Зібрання творів...— Т. 1.— С. 270.
[22] Там само.— С. 290.
[23] Franko I. The Poet...— P. 171.
[24] Franko I. The Death of Cain / Tr. by V. Rich // The Ukrainian Review.— London, 1998.— Vol. 45.— N 2.— P. 74.

чи дозволяли собі на вільний особистий творчий порив під час перекладу, чи все-таки підкоряли свою творчу особистість авторській? Наприклад, В. Річ дає таку самохарактеристику своєму творчому методу: „Як поетеса, я б вважала зрадою перед поставленим завданням дати такі версії у перекладі, які не передають поетичної форми оригіналу [...] Всюди, де це було можливо, я ставила собі за мету досягти такого розчинення у перекладі, яке б — рядок за рядком — відповідало змісту оригіналу, додаючи при цьому від себе якомога скупіше і втрачаючи з першоджерела якомога менше“[25]. Підтвердження цього принципу знаходимо у її перекладах. П. Канді, судячи з його версій оригіналу, керується радше загальним враженням, яке справив на нього першотвір.

Отож, В. Річ виходить на вищий рівень аналізу, а отже, й перекладу. Вона розглядає твір як даність, що не допускає змін. Для неї важливі всі нюанси першотвору. Дуже цікаві знахідки є у В. Річ при передачі, здавалося б, неперекладного — таких нюансів, як морфемний і фонемний повтори, які, однак, є дуже важливими стилістичними засобами для створення загального фону, підтексту: „*І **тягне** свій **тягар,** понурий і суровий*“[26] — „*And **drag** their heavy **draught,** with main severe and gloomy*“ (В. Річ); „*Минувся ліс. Хрустить пісок пустині/ Під поступом важким. Там шакал виє/ В розсілині, орел у небі крикне,/ Сверщок самотній між піском цвіркоче./ А там тиша довкола, мов в могилі./ не раз серед тієї тиші раптом/ Туман піску, мов велетень, здіймесь/ Сивавим стовпом аж під саме небо*“[27] — „*The forest now had ended. Desert sands/ Crunched 'neath his heavy heel. The jackal howled/ In the wild wastes, an eagle shrieked on high./ A lone cicada amid the sand,/ All else around was silent like a tomb./ And often in that silence, suddenly/ A sandstorm, like a giant, would rise up/ In a greish pillar to the sky*“ (В. Річ).

Таким чином, як перша англомовна збірка віршових творів І. Франка, збірка П. Канді відіграла роль провісника історії англомовної франкіани і, враховуючи загалом невисокий рівень тогочасних перекладів та зародковий стан перекладознавства як науки, відповідала вимогам свого часу.

Переклади В. Річ — це наступний, вищий щабель англомовної франкіани. Вони характеризуються глибшими студіями над Франковим словом, українсько-англійським літературним і культурним контекстом. Присвятивши чимало часу вивченню української дійсности, В. Річ прагне виробити бачення української реальности не крізь призму історії, як це робить П. Канді, а через призму української літератури, адже „найтоншим інструментом для вистукування душі кожної нації була завжди література. Ні одна наука не могла дати повнішого пізнання характеру, психології, естетичного мислення того чи іншого народу, ніж література“[28].

---

[25] Семяжон Я. Беларуская поэзія ў англійскіх перакладах // Далягляды.— Мінск, 1978.

[26] Франко І. Зібрання творів...— Т. 1.— С. 61.

[27] Там само.— С. 272—273.

[28] Джийдеева К. Поэтический перевод и взаимообогащение литератур.— Фрунзе, 1972.— С. 7—8.

**Hanna KOSSIV**

## IVAN FRANKO'S WORKS IN THE TRANSLATIONS BY PERCIVAL CUNDY AND VERA RICH
### (On the Translation Strategy)

The article focuses on Ivan Franko's poetic works in the translations by Percival Cundy and Vera Rich and attempts at outlining personal strategies of the two translators as creative personalities. The contrastive analysis of source and target texts has been done in metacontext, i. e., with due attention to additional texts, accompanying the translations, and to the epochs the translators created in. The following dominant problems, which determine quality of the translations have been discussed: selection and arrangement of works for the translation; unity of spirit and letter and rendering of such elements of form as metre, rhyming, equiliniarity, etc.; choice of stylistic code; rendering of intexts; reproduction of I. Franko's idiolect; verbal images.

*Оксана ДЗЕРА*

# ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПСАЛТИРЯ ТАРАСОМ ШЕВЧЕНКОМ ТА УКРАЇНСЬКИМИ Й АНГЛІЙСЬКИМИ ПЕРЕКЛАДАЧАМИ

Втілення української національної душі у біблійних образах нерозривно пов'язане з Шевченковою міфопоетикою. Не тільки у безпосередньому відтворенні біблійних текстів („Давидові псалми", „Ісаія. Глава 35", „Подражаніє 11 псалму", „Осія. Глава XIV. Подражаніє", „Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19") чи варіаціях на біблійні теми („Марія"), але й у творах суто національної тематики Т. Шевченко оперує старозавітними образами, надаючи їм актуальної прагмаілокутивної сили. Проблема „Шевченко і Біблія" ніколи не розглядалася однозначно. П. Куліш першим порівняв Шевченка з біблійними пророками: по-перше, значення його творів для української культури справді можна порівняти з духовним та суспільним впливом біблійних пророків на формування світогляду єврейського народу; по-друге, його поезії вчили „не людей із сього світу згоняти, не городи і села опановувати", „вчили нас Правди святої Животворящої". М. Драгоманов у студії „Шевченко, українофіли і соціалізм" (Женева, 1884) називає Шевченка „біблійцем від дитинства до самої смерті" і порівнює його світогляд з поглядами англійських соціальних реформаторів XVII ст., пуритан-індепендентів, що застосовували Біблію для утвердження своєї політичної програми. Д. Чижевський в „Історії української філософії" (Прага, 1928) вважає, що Т. Шевченко тлумачить образи Ісуса і Марії як раціоналіст. І. Франко у передмові до першого тому апокрифів (Львів, 1900) називає віру Шевченка близькою до народної, бо у його творах біблійної тематики переважають леґендарні і апокрифічні мотиви. М. Грушевський у монографії „З історії релігійної думки на Україні" (Львів, 1925) трактує релігійний світогляд Т. Шевченка як радше біблійний, а не євангельський, прозелітичний, а не релігійний, настроєвий, а не світоглядний, загальнохристиянський, а не церковний. Класичним тлом, що поглиблювало духовність поета і допомагало йому висловити актуальні ідеї, вважають Біблію Є. Пеленський, Л. Білецький — „Віруючий Шевченко" (Вінніпег, 1949), і М. Славинський — „Шевченко і Біблія" (1914).

Тема „Т. Шевченко як перекладач Біблії", мабуть, через свою видиму провокативність, ще недостатньо вивчена. На початку 60-х чи не вперше в радянському шевченкознавстві В. Коптілов розглянув проблему мови перекладів і переспівів Т. Шевченка, акцентуючи, зокрема, лінґвостилістичну відповідність „Давидових псалмів" зі старослов'янським текстом. Ґрунтовним, як на той час, перекладознавчим дослідженням залишаєть-

ся монографія В. Щурата „Святе письмо в Шевченковій поезії" (Львів, 1904), у якій Шевченкове наслідування Книг Пророків (Ісаї, Осії, Ієзекиїла) та чотирьох псалмів зіставляється з текстом Біблії Кирила і Мефодія староболгарським перекладом Септуагінти. На жаль, дослідник аналізує лише пропуски і додатки, залишаючи поза увагою заміни та семантику біблійних символів. Дві досить вагомі праці діаспорних дослідників — „Псалми Давидові" — їх значення у збірці Т. Шевченка „Три літа" Т. Пасічника (Ірвінгтон, 1969) і „Псалми Давидові в поетичній творчості Т. Шевченка" В. Домашовця (Оттава, 1992) радше подають євангельське тлумачення загальної ідеї кожного псалма та втілення цієї ідеї у творчості Т. Шевченка. Можливо, саме через брак досліджень інтерпретаційного методу Т. Шевченка існує суттєве розходження у визначенні жанру перекладів псалмів. В. Щурат, додержуючи визначення самого автора, називає ці переклади наслідуванням, поділяючи їх на ближчі чи віддаленіші від оригіналу і визначаючи останні як парафрази[1]. Більшість читачів і дослідників дотримується конвенційного українського визначення вільного перекладу — переспів. Шевченківський словник уживає, не розмежовуючи ряд термінів: переклад, переспів, наслідування, вільна варіація[2]. Вважаємо за доцільне додержувати терміна „переклад", адже елементи „одомашнення" у „Псалмах Давидових" знаходять вираження тільки на підтекстовому рівні непрямих алюзій та добору, нівелювання чи акцентування певних біблійних мікрообразів. Безсумнівним елементом переспіву є віршова форма — народний коломийковий розмір, не скутий певним метром, з попарною римою 2-го і 4-го рядків.

Видається цікавим зіставити кілька Шевченкових псалмів, насамперед, із безпосереднім джерелом обробок — Біблією Кирила і Мефодія, з тогочасними перекладами П. Куліша та П. Гулака-Артемовського, сучасними перекладами І. Огієнка та І. Хоменка, з агломовними перекладами — King James Bible (1616), American Standard Version, Good New Bible in Today's English version і New International Version, а також із підрядником і транслітерованим оригіналом Старого Заповіту.

Усі дослідники погоджуються з тим, що Шевченкова добірка творить цілісний цикл, своєрідне коло вічних тем, які перегукуються з іншими поезіями осени—зими 1845 р.

Обробка 1-го псалма — це своєрідний згусток ідей збірки „Три літа", підсумок Шевченкової подорожі на Україну, де поет не раз мусив зіткнутися з людьми, що, на його думку, переступили Божий і людський закони. Псалмоспівець у Біблії Кирила і Мефодія окреслює провалля, що розділяє людей „праведних" і „нечестивих, грішних", осуджуючи порушення Божого закону. Т. Шевченко розділяє людей на „добрих" і „злих" і таким чином розширює поняття переступу до категорії „добра—зла", біблійної і народнопоетичної водночас.

У цій, першій обробці Т. Шевченко творить свою метабіблійну образність, розширюючи використання церковнослов'янських поетичних зворотів, надаючи їм нового змісту. У перший же рядок псалма: *„Блажен муж / Іже не іде на совіт* ***нечестивих***"[3] — *„Блаженний муж на* ***лука-***

---

[1] Щурат В. Святе Письмо в Шевченковій поезії.— Львів, 1904.— С. 20—21.

[2] Шевченківський словник: У 2 т. / Редкол. Є. П. Кирилюк (відпов. редактор) та ін.— К., 1977.— Т. 2.— С. 97.

[3] Тут і далі цитуємо Псалтирі у перекладі Кирила і Мефодія.

*ву / Не вступає раду*“[4] — поет вводить ключовий оцінний епітет *„лукавий*“, що повторюється в обробці кожного псалма, а у старослов'янському тексті трапляється лише двічі у Псалмі 94: *„Кто восстанет ли на лукавствующих?*“ — у Шевченка: *„Хто б спас мене од **лукавих** / І діющих злая?“; „И воздасть им Господь беззаконіє их, и **по лукавствію** их погубит Господь Бог“; „І воздасть їм за діла їх / Кроваві, **лукаві**, / Погубить їх, і їх слава / Стане їм в неславу*“[5] (Т. Шевченко) — *„І одплатив їм за нахабу, / І злом їх вигубив, **ледачих***“[6] (П. Куліш). У гебрейському оригіналі знаходимо відповідник-узагальнення „ті, що чинять зло, несправедливість“, отже, „лукавствующі“ в Кирила і Мефодія — це люди від лукавого, ті, що служать неправді, тобто сатані; пор. узагальнені відповідники „лукавствія“ в інших перекладах псалма 93: *„злоба*“[7] (пер. І. Хоменка), *„зло*“[8] (І. Огієнко), *„wickedness*“ (King James Bible[9]; Good News Bible[10]), *„evil-doers*“[11] (American Standard Version). В іншому вірші 1-го псалма Т. Шевченка бачимо аналогічні доповнення: *„Не тако **нечестивії**, не тако: Но яко прах“ — „А **лукавих, нечестивих** / І слід пропадає*“[12]. П. Куліш, як і Т. Шевченко, вводить у переклад псалмів своє ключове слово — *„ледачий*“, що визначає і доповнює поняття гріховности. Проте його емоційно-оцінне навантаження набагато слабше не лише від Шевченкового символу „лукавий“, але й від гіпероніма „нечестивий“ у Кирила і Мефодія, пор.: *„Не так, не так **ледачим** буде, / Почезнуть, як пилина в полі*“[13]. У контексті Шевченкової поетики слово „лукавий“ вжито не у біблійно-символічному значенні „злого духа, демона, що спокушає людей на лихі / грішні вчинки“, а радше у сенсі показного благочестя як опозиція до „щирого серця“. Гріх лукавства — один із ключових образів Шевченкової поезії, поданий часто у формі суперечности між показним і дійсним (для прикладу: *„А той тихий та тверезий, / Богобоязливий, / Як кішечка підкрадеться, / Вижде нещасливий / У тебе час та й запустить / Пазурі в печінки...*“ („Сон“)[14]; *„Храми, каплиці, і ікони, / І ставники, і мірри дим, / І перед обра[зо]м твоїм / Неутомленниє поклони. / За кражу, за войну, за кров...*“ („Кавказ“)[15]; *„Кричите, / Що бог создав вас не на те, / Щоб ви неправді поклонились!.. / І хилитесь, як і хилились!*“ („І мертвим, і живим...“)[16].

Обґрунтовуючи небажання „доброго“ вступати „на лукаву раду“, Т. Шевченко вводить у текст лексему зі своєї поетичної опозиції „лукавство — щире серце“, пор.: *„Но в законі Господнім воля його*“ (Псалтирі у

---

[4] Тут і далі твори Т. Шевченка цитуються за виданням: Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Упоряд. та комент. В. С. Бородіна та ін.; Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.— К., 1990.— Т. 1.— С. 258. Надалі зазначаємо лише том і сторінку.

[5] Там само.— С. 261—262.

[6] Куліш П. Твори.— Берлін, 1923.— Т. 4: Псалми.— С. 5.

[7] Див.: Святе Письмо Старого та Нового Завіту.— Ватикан, 1990.

[8] Див.: Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту.— Москва, 1986.

[9] Див.: The Holy Bible (the King James Version).— London, [s. a].

[10] Див.: Good News Bible. The Bible in today's English version.— New York, 1976.

[11] Див.: PC Study Bible. New Reference Library.

[12] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 258.

[13] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 5.

[14] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 180.

[15] Там само.— С. 248.

[16] Там само.— С. 251.

пер. Кирила і Мефодія) — *„А в законі господньому / **Серце** його й воля“*[17]. Поряд із *нечестивими та грішними* (у Шевченка — *„злії, нечестиві та лукаві“*) Кирило і Мефодій уживають слово „губителі“, досить багатозначне і не зовсім відповідне з гебрейським оригіналом. Т. Шевченко замінює його словом „лютий“ із посиленою пейративною конотацією, пор.: *„І на сідалищі **губителей** не сяде: / Но в законі Господнім воля Єго“* — *„І з **лютим** не сяде. / А в законі господньому / Серце його й воля“*[18]. Цікаво, що за два дні до написання псалма поет вдається до майже дослівного застереження у вірші „Холодний яр“: *„Не ховайте, не топчіте / Святого закона, / Не зовіте преподобним / **Лютого** Нерона“*[19]. П. Куліш першим відтворює сумнівне слово „губителі“ адекватно до давньогебрейського першоджерела „leetsiym“ (гебр.) — „зневажливий“: *„Серед **злоріків** не сідає“*[20], як і у пізнішому перекладі І. Огієнка: *„І не сидить на сидінні **злоріків**“*. Ця ж архісема „хули“ актуалізується у King James Bible — *„scornful“*, American Standard Version — *„scoffers“*, New International Version — *„mockers“*[21], у перекладі І. Хоменка — *„блюзніри“*.

Ті, що протистоять гріху, у Псалтирі Кирила і Мефодія та у перекладі П. Куліша визначаються лише в останньому вірші через повторення слова „праведні“ (*„праведники“* — в І. Огієнка та І. Хоменка; *„righteous“* — у King James Bible). Т. Шевченко акцентує протистояння злу повторенням епітета *„добрий“* у макроконтексті, зокрема, поширює порівняння праведника з плодоносним деревом, пор.: *І будет яко древо насажденоє / При ісходищих вод, / Єже плод свой даст во время своє, / І лист єго не отпадет: / І вся єлика аще творит, / Успієт“* — *„І стане він, / **Як на добрім полі** / Над водою посажене / Древо зеленіє, / Плодом вкрите. Так і муж той / В **добрі** своїм спіє...“*[22]

Цікавий, з погляду розкодування біблійного символу, переклад останнього вірша-підсумку, в якому окреслюється протистояння між праведними і нечестивими, пор.: *„Яко вість Господь **путь** праведних, / І **путь** нечестивих погибнет“* — *„**Діла** добрих оновляться, / **Діла** злих загинуть“*[23]. Т. Шевченко, єдиний з українських перекладачів псалма, розкодовує символ „путь“ — „життя, вчинки“ за допомогою прагматичного еквівалента „діла“ (у П. Куліша — *„праведних дорога — путь ледачих, нечестивих“*; у І. Хоменка — *„путь праведників і безбожників“*; у І. Огієнка — *„дорога несправедливих і безбожних“* з відповідною приміткою; у King James Bible — *„the way of righteous and ungodly“*). Т. Шевченко відтворює кожен жанрово-стилістичний та смисловий компонент вірша, аж до біблійного протилежного паралелізму, однак за допомогою розкодування і узагальнення біблійних символів наголошує на протистоянні добра і зла у дії, а не лише на майбутній карі чи нагороді.

Стаття „Переспіви та переклади Т. Г. Шевченка“ у Шевченківському словнику відносить 1-й псалом не до „ближчих до перекладу обробок“, а

---

[17] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 258.
[18] Там само.
[19] Там само.— С. 256—257.
[20] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 6.
[21] Див.: PC Study Bible.
[22] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 258.
[23] Там само.

до переспівів частково навіть наслідувань[24]. Натомість В. Щурат уважає цей переклад досить вірним, використовуючи термін „наслідування" на означення усіх псалмових метатекстів поета[25].

Інтерпретацію 12-го псалма обидва джерела вважають досить близькою до ориґіналу: „вірнійше наслідування" (В. Щурат), „ближча до перекладу обробка" (Шевченківський словник). Якщо ідея 1-го псалма — заклик до праведного (доброго) життя / діла і майбутня кара неправедних / лукавих, то 12-й псалом описує страждання „щирого серця" і благання про Господню підтримку. Грішники, що від їх ради відступив праведний, тепер стали його ворогами. Повторюваний образ „*враг мой*" — єдине означення нечестивих у Кирила і Мефодія. Натомість Т. Шевченко доповнює цю скупу образну характеристику своїми емоційно-оцінними епітетами і символічними архісемами „крайньої жорстокости і лукавства" — „*ворог лютий, хитрий ворог*". Так само перекладач експлікує підтекстовий образ страждань, пор.: „*Аще подвижуся, / Аз же на милость Твою уповах*" — „*Спаси мене [...] / Од* ***лютої муки***"[26]. Однак у центрі псалма — не гріховність, а праведність, закодована у символі „серце", що у Кирила і Мефодія повторюється двічі, пор.: „*Доколі положу совіти в* ***души моєй***, */ Болізні в* ***серци*** *моєм день і нощъ*" — „*Доки буду мучить* ***душу*** */* ***І серцем*** *боліти?*"[27] Адекватність Шевченкового перекладу полягає не лише у збереженні однорідного біблійного паралелізму, але й у стислості викладу; поет уникає улюбленого поширення через емоційно-оцінні епітети, адже образ страждання души-серця не потребує уточнень. Для прикладу, П. Куліш вдається до загальнобіблійного, проте контекстуально не виправданого самоприниження: „*вбога душа і хирляве серце*"[28]. Щоб послідовно дотриматися цілісности образу серця як символу праведности, Т. Шевченко замінює інший типово біблійний символ „око" словом „*душа*": „Господи Боже мой, / *Просвіти* ***очі мої*** */ Да не когда усну в смерть*" — „*Спаси мене, / Спаси* ***мою душу***"[29]. П. Куліш перекладає це благання з властивим йому акцентуванням вродженої людської слабкости і гріховности, навіть у праведних, і розщеплює цілісність їх образу „душа-серце — око — голос": „*Почуй* ***мій голос***, *глянь на мене, /* ***Незрячі очі*** *просвіти, / Не дай мені* ***в гріхах*** *сконати*"[30]. Шевченко не випадково вилучає згадку про смерть як дисонансну в його добірці псалмів.

У повному сенсі програмним є доповнення до останнього вірша у Шевченковій інтерпретації псалма, пор.: „*Возрадуєтъся* ***серце моє*** *о спасенії Твоєм: / Воспою Господеві, благодіявшему мні, / І пою імені Господа Вишняго*" — „*Спаси мене, помолюся / І воспою знову / Твої блага* ***чистим серцем***, */* ***Псалмом тихим, новим***"[31]. Доповнювальний епітет „*чистий*" окреслює опозицію між серцем, що боліло, і серцем, позбавленим „лютої муки", а отже, його теж можна тлумачити як елемент розкодування. „*Псалом тихий, новий*" — це втілення Шевченкових прагнень,

[24] Шевченківський словник...— Т. 2.— С. 97.
[25] Щурат В. Святе письмо...— С. 21.
[26] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 258.
[27] Там само.
[28] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 22.
[29] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 258.
[30] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 23.
[31] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 258—259.

його бачення майбутнього України, його „Заповіт", написаний через шість днів після створення псалмів. (Пор. також: *„А я, незлобний, воспою* [...] / *Псалмом і тихим і веселим / Святую доленьку твою*" („Марія".) Слід зазначити, що епітет *„тихий*" у системі Шевченкової образности приєднує смислові компоненти „благословення, краса, спокій". Образ тихого / нового світу визначальний і багатозначний у поезіях, написаних у грудні 1845 р. Це і надія на зміни: *„І повіє огонь* ***новий*** */ З Холодного Яру*" („Холодний яр")[32], *„І світ ясний, невечерній /* ***Тихо*** *засіяє*" („І мертвим, і живим...")[33], і зневіра, як у вірші „Маленькій Мар'яні", мрія про дитину з „тихої долини", із серцем тихим: *„Не цвіти ж, мій цвіте* ***новий,*** */ Нерозвитий цвіте, / Зов'янь* ***тихо,*** *поки твоє / Серце не розбите*"[34] та іронія: *„Добридень же,* ***новий*** *годе, / В торішній свитині, / Що ти несеш в Україну / В латаній торбині?"; „Благоденствіє, указом /* ***Новеньким*** *повите*" („Три літа")[35]. Останній рядок — своєрідний пародійний або, за визначенням А. Поповича, контраверсійний самопереклад[36]: те ж благо, дане зверху, породжує нове, однак і вищий змілів, і благо не благо, і нове — „в торішній свитині". Отже, Т. Шевченко творить власну метабіблійну поетику, поширюючи і розкодовуючи власне біблійні образи.

43-й псалом виходить за межі індивідуальної гріховности / праведности та особистих страждань. Гебрейський псалмоспівець, а за ним і Т. Шевченко порівнюють славне минуле народу із сумним сьогоденням. Як зазначає ізраїльський дослідник В. Радуцький, у Шевченковій інтерпретації „втілені гіркі роздуми про становище України, де аналогія з долею стародавнього еврейства досить прозора, а натяки на сусіда більш ніж зрозумілі"[37]. Не дивно, отже, що у цьому перекладі біблійний та національний хронотопи твору узгоджуються так, що етномовні компоненти вміщують біблійні семи, а біблеїзми забарвлено українськими національними конотаціями. Однак саме і лише цю інтерпретацію автор статті у Шевченковому словнику вважає перекладом, хоч і скороченим, не натякаючи навіть на якісь ознаки переспіву, наслідування чи вільної варіації на близькі поетові теми та ідейно-образні мотиви[38]. Можливо, саме недвозначна згадка про ката-сусіда спонукала тогочасних дослідників звести твір до єдиного біблійного хронотопа. Тим часом В. Щурат уважає цю інтерпретацію „свобіднійшою парафразою з пропусками" і згадує про неї саме у сенсі підтекстової „політичної закваски"[39].

Перші вірші псалма — це оповідь про героїку минулих днів: *„Боже, ушима нашими услишахом, / І отци наші возвістіша нам* ***діло,*** */ Єжи соділал єси во днех їх,* ***во дней древніх*** */ Рука твоя* ***язики потреби,*** */ І насадил я єси*" — *„Боже, нашими ушима / Чули твою* ***славу,*** */ І діди*

[32] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 257.
[33] Там само.— С. 255.
[34] Там само.— С. 264.
[35] Там само.— С. 267.
[36] Попович А. Проблемы художественного перевода / Пер. с слов. И. А. Бернштайна и И. С. Чернявской.— Москва, 1980.— С. 246.
[37] Радуцький В. Ще раз про інтерпретації „Псалмів Давидових" Т. Шевченка: мотиви неволі, пророцтва, обраності, народження // Літературознавство: Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу україністів / Відпов. ред. О. Мишанич.— К., 1996.— С. 361.
[38] Шевченківський словник...— Т. 2.— С. 97.
[39] Щурат В. Святе письмо...— С. 26.

*нам розказують / Про* ***давні криваві*** */* ***Тії літа:*** *як рукою / Твердою своєю / Розв'язав ти наші руки /* ***І покрив землею / Трупи ворожі...***"[40] Хоч, як справедливо зазначає В. Щурат, у макротексті Шевченкового псалма спостерігаємо значні пропуски, для першого вірша характерні доповнення з тематичного поля „загибель ворогів" — „діла криваві, трупи ворогів", що, навіть вражаючи читача жорстокістю вислову, не суперечать орієнтальній псалмовій експресії. Не випадково перекладач уводить у псалом слово „слава", що у певних контекстах Шевченкової творчости набуває значення „минуле України". Цікавої трансформації зазнає цей мікротекст у написаному п'ять днів перед тим „І мертвим, і живим...": *„Я ридаю, як згадаю /* ***Діла незабуті*** */* ***Дідів наших.*** *Тяжкі діла! [...] Ота-ка-то наша* ***слава, / Слава України***"[41]. Підтекстове посилання на Україну і жанрово-стилістичні особливості псалмового плачу поширюються у безпосередній лексико-семантичний контекст.

У своїй інтерпретації Т. Шевченко не відхиляється від псалмової етностилістики, проте прагне узгодити її із своїм антиілюзіоністичним підходом непрямих посилань на тогочасну ситуацію. Перекладач затирає реалію *„Заповідая спасенія Іаковля"*, яка надала б псалму суто гебрейського характеру; для прикладу, П. Куліш уводить старозавітні реалії навіть там, де їх немає у першотворі: *„Пішли Якову спасення"*; *„І насадил я єси"* — *„Ти Ізраїля впотужив"*[42]. Описуючи страждання народу, Т. Шевченко вилучає типово гебрейський образ розсіювання по світу: *„І во язиціх розсіял нас єси"*, що, принаймні на той час, ще не набуло актуальности для українців. Цікаво, що гебрейські конотації дещо затираються і в перекладі П. Куліша: *„Розігнав нас лютий ворог / І плюндрує нашу землю"*[43]. Натомість Т. Шевченко уводить у текст один із постійних епітетів *„окрадений"*, що у його образній системі входить до тематичного поля „поневолення": *„люд окрадений"* („Осії. Глава XIV..."), *„над обікраденим селом"* („Княжна")[44], *„На сій окраденій землі"* („Молитва")[45]. Пор.: *„От гласа поношающаго і оклеветающего, / От лица вражего і ізгоняющаго"* — ***„Окрадені,*** *замучені, / В путах умираєм"*. Дуже точно, навіть дещо акцентовано відтворює Т. Шевченко вірш про сусідську наругу: *„Положил єси нас в поношеніє сосідом нашим, / Подражнєніє і поруганіє сущим окрес нас. / Положил єси нас в притчу во язиціх, / Покиванію глави в людях"* — *„Покинув нас* ***на сміх*** *людям. / В наругу сусідям, / Покинув нас, яко в притчу / Нерозумним людям. / І кивають,* ***сміючися,*** */ На нас головами..."*[46] Цікаво, що саме цей псалмовий мікротекст Т. Шевченко обирає епіграфом до поеми „Великий льох" і переспівує у вірші „Стоїть в селі Суботові" — своєрідному епілозі до поеми: *„Так* ***сміють-ся*** *ж з України / Стороннії люди!"*[47] Взагалі, лексеми „сміх, сміятися" також належать до ключових у Шевченковій творчості й майже завжди

---

[40] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 259.
[41] Там само.— С. 254.
[42] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 82.
[43] Там само.
[44] Шевченко Т. ...— К., 1991.— Т. 2.— С. 21.
[45] Там само.— С. 273.
[46] Там само.— Т. 1.— С. 259.
[47] Там само.— С. 233.

вживаються у значенні „наруга, насмішка“, часто приєднуючи латентну сему „майбутньої кари“ (згадаймо хоча б титарівну, що насміялася з нерівні Микити). Кару насмішникам поет пророкує і у вірші „Стоїть в селі Суботові“: *„Не смійтеся, чужі люде! / Церков-домовина / Розвалиться... і з-під неї / Встане Україна“*[48]. У Шевченковій перекладній добірці лексема „сміх“ трапляється у трьох псалмах, двічі без прямого відповідника в першоджерелі, пор.: *„Доколе* ***вознесется*** *враг мой на мя“* — *„Доки буде ворог лютий / На мене дивитись / І* ***сміятись!..*** *“* (Пс. 12) — *„Яко там* ***вопросиша*** *ни / Плінишії нас о словісах пісней“* — *„І нам* ***стали сміятися*** */ Едомляни злії: „Розкажіть нам пісню вашу...“* (Пс. 136) — в обох наведених псалмах передбачається кара за наругу над людиною (Пс. 12) і народом (Пс. 136).

Іншим актуальним посиланням на українську дійсність є розширення образу ворога через уведення епітета „новий *„вразі наши“* — *„вороги нові“* та цілого мікротексту з відповідною архісемою: *„Поборов ти першу силу, / Побори ж і другу, / Ще лютішу!..“*[49]

Значно скорочує Т. Шевченко фінальний, побудований на односмисловому паралелізмі образ „смирення“, що його аж надто акцентує П. Куліш, пор.: *„Як смирися в персть душа наша, / Прильне землі утроба наша“* — *„Вже до праху ми смирились, / До землі, мов грязь, прилипли“*[50] (П. Куліш) — *„Смирилася душа наша, / Жить тяжко в оковах!“*[51] (Т. Шевченко). Шевченко двічі вводить у псалом образ пут / оков і таким чином наголошує конотації гніту, а не покірности.

Останній вірш псалма — це типова біблійна формула благання про допомогу: *„Воскресни, Господи, помози нам, / І ізбави нас і мене ради твоєго“* — *„Поможи нам наша поміч, / Ради* ***милості*** *твоєї“*[52] (П. Куліш) — *„Redeem us for* ***the mercy's*** *sake“* (King James Bible) — chacdekaa (гебр.) — „милість“. Т. Шевченко перетворює цю благальну формулу у відкритий заклик до опору: *„Встань же, боже, поможи нам /* ***Встать на ката*** *знову“*[53]. Текстуальне відхилення від біблійного тексту свого часу дало привід царському цензорові викреслити ці рядки, „как содержащие в себе мысли, чуждые псалмопевцу“. Проте не можна не погодитися з В. Радуцьким, який уважає, що поет не зраджує духу псалмів, адже прокляття ворогам — також типовий зворот старозавітної поетики[54]. Цікаве переплетення ключових образів Шевченкового псалма — знущань-насмішок і катів — бачимо у мікротексті плачу поеми „Кавказ“: *„Нам тілько плакать, плакать, плакать... / Кати згнущаються над нами...“*[55] Цікаво, що за чотири роки до написання „Кавказу“ і „Псалмів Давидових“ М. Костомаров уводить подібний метабіблійний образ у свій переклад „Жидівської співанки“ Байрона: „Чужі знущаються над нами“[56].

---

[48] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 233.
[49] Там само.— С. 259.
[50] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 83.
[51] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 259.
[52] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 84.
[53] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 259.
[54] Радуцький В. Ще раз про інтерпретації...— С. 361.
[55] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 246.
[56] Костомаров М. Твори: У 2 т. / Упоряд., передм., приміт. В. Л. Смілянської.— К., 1990.— Т. 1: Поезії. Драми. Оповідання.— С. 151.

М. Костомаров переклав десять віршів із циклу „Hebrew Melodies“ і, таким чином, осмислив поезії у певній сукупності. Цілком можливо, що смислову підтримку для запозичень біблійного образу „сусідського знущання“ перекладач знаходить в іншій Байроновій поезії ламентального підциклу „The Wild Gazelle“, що вміщує фінальний персоніфікований образ „Насмішка“: „Mockery sits on Salem's throne“[57] і виконує функцію згорнутого біблійного мікротексту. Однак доповнювальний словесний образ перекладу Костомарова — його немає в оригіналі — інтуїтивно сприймається як суто український через Шевченкову міфопоетику. Твердження про такий зворотний вплив текстів ґрунтується на положенні Р. Барта щодо міжтекстуальности: джерела тексту існують не тільки після, але й до нього.

Інтерпретацію псалма 52 можна вважати повноцінним перекладом. Головну ідею псалма влучно визначив В. Домашковець — „осуд зіпсутого світу“[58]. Саме у перекладі цього псалма з'являється чи не найбільше старослов'янізмів, безпосередньо запозичених з Псалтиря Кирила і Мефодія, пор.: *„Рече **безумен** серце своем, нест Бог: растлеша і омерзишася в беззаконіих: **несть творіть благоє** Бог се небесе приниче на сини человеческиє, видіти, аще єсть разумевами, или взисками Бога? / Всі уклонишася, вкупе непотребни биша: несть **творить благоє**, несть до єдинаго“* — *„**Пребезумний** в серці скаже, / Що бога немає, / В беззаконії мерзіє, / Не **творить благая**, / А бог дивиться, чи є ще / Взискающий бога. / **Нема добретворящого**, / Нема ні одного“*[59]. Перекладач майстерно відтворює церковнослов'янські форми „творити благая“, доповнює їх структурно еквівалентними синонімічними замінами „добро творящі“ і увиразнює урочистість стилю, ввівши експресивно підсилювальний префікс „пребезумний“. У кінцевому вірші, на відміну від інтерпретації попереднього псалма, Т. Шевченко дотримується типово псалмового формулювання, уперше відтворюючи давньогебрейські реалії „Ізраїль, Іаков“ і навіть доповнюючи оригінал властивим біблійному стилю плеоназмом „восхвалити хваленієм“, пор.: *„Возрадуєтся Іаков, і возвеселиться Ізраїль“* — *„**Восхвалимо тебе, боже, / Хваленієм всяким;** / Возрадується Ізраїль / І святий Іаков“*[60]. Заміни, що до них вдається Т. Шевченко у 52 псалмі,— емоційно багатші й конкретніші, ніж у Кирила і Мефодія, і водночас позначені впливом високого біблійного стилю. Це, насамперед, заперечні форми, що творять максимально насичену емоційну атмосферу в контексті цілої творчости Т. Шевченка, — *„учи неложними устами“* („Муза“)[61], *„неоплаканий своїми“* („Мені однаково...“)[62], *„ненагодоване і босе“* („Княжна“)[63], *„в оцій незамкнутій тюрмі“* („І небо невмите“)[64] тощо (заперечні форми Т. Шевченка, зокрема, аналізує М. Коцюбинська у

---

[57] Byron G. G. The poetical works.— London, 1957.— P. 78.

[58] Домашовець В. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка.— Оттава, 1992.— С. 131.

[59] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 259—260.

[60] Там само.— С. 260.

[61] Там само.— Т. 2.— С. 233.

[62] Там само.— С. 7.

[63] Там само.— С. 20.

[64] Там само.— С. 109.

статті „Кругообіг образів")[65]. У контексті псалма заперечні форми завжди випливають із семантики оригіналу, пор.: *„Или уразумеют вси* ***делающіє беззаконіє,*** *снедающіи люди мои в снед хлеба"* — *„Коли вони,* ***неситії*** */ Гріхами, дознаютъ? / Їдятъ люди замістъ хліба..."*[66] Переклад попередньо актуалізував церковнослов'янізм *„делающіє беззаконіє"* в антонімічному висловлюванні „нем добро творящого". Заперечна форма „неситі" семантично виводиться наступною, по-орієнтальному жорстокою метафорою. Так само Т. Шевченко замінює лексему „пленєніє" лексемою „неволя": *„Кто даст в Сіона* ***спасеніє*** *Ізраїліво? / В него возвратит Бог* ***пленєніє*** *людій своїх"* — *„Колись бог нам верне* ***волю****, / Розіб'є* ***неволю****"*[67]. Здавалося б, це навіть не заміна, адже „полон" і „неволя" — майже абсолютні синоніми з архісемою „втрата свободи", а введення антоніма „воля" тільки підкреслює стилістичний ефект протилежного паралелізму. Однак ці концепти тематичного поля поневолення окреслюють цілком різні мовні картини світу. „Полон" включає імпліцитну сему „чужина", у псалмовій мовній картині світу це прототипове поневолення; в українській — „турецький полон, фашистський полон чи, скажімо, „московський полон О. Довженка", на відміну від прототипової народнопісенної „неволі", що передбачає пригноблення як на чужій, так і „на рідній, не своїй землі". Інша заміна у тексті псалма, концептуальний епітет *„лукавий"*, також знаходить певне семантичне підкріплення у першоджерелі: *„Тами устрашася страха, идеже не буде страха; / яки Бог розсипа кости* ***человековгодніков*** *постидешася, яко Бог уничтожи их"* — *„Там боятъся, лякаютъся, / Де страху й не буде. / Так самі себе боятъся /* ***Лукавії люде****"*[68]. Малозрозуміле слово „человековгодніки" уміщує мотиваційну сему „улесливости, лукавства". Слід зазначити, що давньогебрейський відповідник за місцем має зовсім іншу, оцінну нейтральну семантику, вірно відтворену П. Кулішем: *„Господъ бо кости ти розсипле, /* ***Хто ополчився проти нього****"*[69] (пор.: пер. І. Огієнка — *„хто тебе оточив був"*, І. Хоменка — *„що облогою стали проти тебе"*, King James Bible — *„that encampeth against thee"*). Єдиний пропуск у цьому адекватному перекладі Т. Шевченка — плеонастичний вірш, що доповнює образ беззаконія: *„Вси уклонишася, вкон непотребни биша"* — у пер. П. Куліша: *„Всі одвернулися од правди, / Всі* ***зледащіли,*** *розопсіли"*[70]. Як бачимо, П. Куліш знову використовує свій повторюваний образ „ледарства як гріха", крім того, він двічі вводить у текст слово „правда", що є контекстуальним розкодовувальним гіпонімом до церковнослов'янського „благая" (у гебрейському оригіналі *towb — добро*).

Коротенький 53-й псалом, індивідуальне благання про заступництво Господнє проти ворогів, відтворено досить близько до оригіналу, за винятком останнього вірша. Як і в перекладі попереднього псалма, Т. Шевчен-

[65] Коцюбинська М. Кругообіг образів // В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник / Редкол. О. Білаш та ін.— К., 1989.— Вип. 5.— Т. 12.— С. 122—123.

[66] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 260.

[67] Там само.

[68] Там само.

[69] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 97.

[70] Там само.

ко запозичує старослов'янізми: *„Внуши глаголи уст моїх"* — *„...внуши їм / Уст моїх глаголи"*[71]. Перекладач нівелює однорідний плеонастичний паралелізм, конденсуючи його другий компонент в єдине слово: *„Яко чуждії восставша на мя, /* ***І кріпциї взискаши душу мою****"* — *„Бо на душу мою встали /* ***Сильнії*** *чужії..."*[72] і вводить паралелізм в інший мікротекст як компенсацію: *„І не предложиша Бога пред"* — *„Не зрять бога над собою, / Не знають, що діють"*[73] — Шевченкове поширення запозичено радше з Нового Заповіту.

Останній вірш у Біблії Кирила і Мефодія та в давньогебрейському оригіналі досить нечіткий: *„Ісповімся імені Твоєму, Господи, яко благо: / Яко от всякія печалі ізбавил мя єси, /* ***І на враги моя воззрі око моє****"*. У давньогебрейському оригіналі — *„над моїми ворогами бачить моє око"*. Більшість перекладачів тлумачить цей мікротекст як втіху від погибелі ворогів, див.: *„My eyes have looked* ***in triumph*** *on my foes"* (New International Version); *„І побачив я очима / Ворогів моїх* ***погибель****"*[74] (П. Куліш); *„я бачу* ***занепад*** *моїх ворогів"* (І. Огієнко); *„I have seen my enemies* ***defeated****"* (Good News Bible) — або зберігають оригінальну невизначеність: уже згадана Біблія Кирила і Мефодія; *„mine eye hath seen* ***his desire*** *upon my enemies"* (King James Bible); *„Mine eye hath see* ***(my desire)*** *upon mine enemies"* (American Standard Version) — слово „desire" виділено курсивом або подано в дужках як тлумачення, що не має відповідника в оригіналі; *„споглядають очі мої на ворогів моїх"* (І. Хоменко). Т. Шевченко, єдиний серед перекладачів, уводить у цей контекст образ новозавітного прощення, і знову ж — в улюбленій заперечній формі: *„Помолюся господеві /* ***Серцем одиноким*** */ І на злих моїх погляну /* ***Незлим*** *моїм оком"*[75]. Такого ж незлого спомину поет побажає собі у „Заповіті". Образ „одинокого серця" не суперечить першотвору, адже псалмоспівець у Біблії Кирила і Мефодія називає Господа *„заступник душі моєї"*.

Особливе значення у Шевченковій добірці має невеликий псалом 132 — заклик до єдности і братерської любови, чи не єдиний із „Давидових псалмів ", що його авторство справді традиційно приписують Давидові. Шевченкову інтерпретацію псалма 132, насамперед, розширене тлумачення його кінцівки, окремо аналізує В. Щурат[76]. Цікаві, дещо містичні зауваження щодо формальних особливостей перекладу робить В. Радуцький. На думку дослідника, читач, який добре знає івритський текст, не може уникнути відчуття, що перші два рядки — перший вірш Шевченкового перекладу — мають однакову кількість складів порівняно з оригіналом цієї споконвіку улюбленої народної пісні, а 22, кількість рядків у перекладі — це кількість літер в івритській абетці[77]. Можемо заперечити, що така містика чисел навряд чи спадала на думку Т. Шевченкові, проте інтерпретація тексту /перекладу, за влучним зауваженням У. Еко, дає змогу відкрити те, чого не було в авторському / перекладацькому намірі.

---

[71] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 260.
[72] Там само.
[73] Там само.
[74] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 99.
[75] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 260.
[76] Щурат В. Святе письмо...— С. 28.
[77] Радуцький В. Ще раз про інтерпретації...— С. 359—360.

Псалом 132 — це так звана висхідна пісня, яку співали прочани, піднімаючись сходами, що вели до Єрусалимського храму. Отже, у псалмі відображено рух на гору, де стояв храм, рух з неволі до відродження. Нагородою за цей шлях об'єднаного народу є „зворотний потік", дар згори, Божа благодать, що спадає, сходить на людей. Псалом насичений чудовими порівняннями Божої благодаті з миром та росою, в якому ключовим словом, основою порівняння є повторювана лексема „сходящеє" — у старослов'янській Біблії; в оригіналі *yoreed (1) I sheyoreed (2) — стікати, спадати.* Т. Шевченко блискуче відтворює усі давньогебрейські реалії порівняння і зберігає повтор ключового слова — „спадає", пор.: *„Се, что добро ілі что красно, / Но еже жити братії вкупі; / Яко миро на главі, /* ***Сходящеє*** *на браду, / Браду Аароню,* ***сходящеє*** *на омети одежи єго; / Яко роса аермонская,* ***сходящая*** *на гори сіонскія"* — *„Чи є що краще, лучше в світі, / Як укупі жити, / Братам добрим добро певне / Пожить, не ділити? / Яко миро добровонне / З голови честної / На бороду Аароню /* ***Спадає*** *росою / І на шитії омети / Ризи дорогої; / Або роси єрмонськії / На святії гори / Високії сіонськії /* ***Спадають...****"*[78] Для прикладу, П. Куліш не помітив цього символу сходження і замінив ключове слово гіпонімічними синонімами: *„Мов Аронові пахущим / Миром голову* ***мастити.*** */ Любо пахощі* ***стікають*** */ На браду, браду Ароню: / Так Єрмонські роси* ***кроплять*** */ Гору тучную Сіоню, /* ***Кроплять*** *стиха, і не сякнуть / Благодатні Божі ріки"*[79]. Обидва перекладачі поширюють образ „Сіонських гір" епітетом, проте Т. Шевченко точніше розкодовує приховану символіку божественної благодаті як святої і високої мети: *„святії, високії гори"*; П. Куліш акцентує лише щедрість Божого дару: *„тучнії гори"*.

132-й псалом входить і в добірку з п'ятьох псалмів, які переспівав П. Гулак-Артемовський 1857 р. Цікаво, що у своїх псалмах П. Гулак-Артемовський відходить від пародійно-травестійної традиції „Гараськових пісень". Навіть більше, він віддаляється від народнопісенної форми Т. Шевченка і П. Куліша, дотримуючись старих зразків духовної оди — попарно римованих шестистопних ямбів олександрійського вірша: *„Нема вже й кращої людської в світі долі, / Як вкупці братики живуть по божій волі, / Так миро дороге* ***лиснить*** *на голові, / По Аароновій* ***стікає*** *бороді / І капа на його одежу саєтову, /* ***Так аєрмонськая, сказать, примірои, к слову, / Роса паде*** *в горах Сіонських з мокрих хмар, / Так і на їх росить із неба божий дар..."*[80] Як і П. Куліш, П. Гулак-Артемовський нівелює символіку сходження благодаті синонімами; частковими залишками травестійно-пародійного напрямку видається змішування піднесеного стилю *„аєрмонська роса паде"* тавтологічного повтору просторічних вставних слів *„сказать, примірои, к слову"*.

Подиву гідна адекватність Шевченкового перекладу порушується в останньому вірші, що загалом характерно для його інтерпретаційного методу. В. Щурат уважає це доповнення цілком позитивним тлумаченням „натяків та невисловлених гадок" церковного тексту: „Те, чого з трудом

[78] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 262.
[79] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 235.
[80] Гулак-Артемовський П. Поетичні твори. Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання / Редкол. І. О. Дзеверін (голова) та ін.— К., 1984.— С. 104—105.

належить догадуватися, Шевченко виразив ясно і прецизно"[81]. Спробуємо проаналізувати цю набуту ясність і прецизність. Кінцівка оригінального псалма — типовий старозавітний зворот, що його Т. Шевченко доповнює і пояснює у дусі української народнопісенної творчости, пор.: *„Як тамо заповіда Господь / Благословеніє і живот до віка"* — *„Отак братів благих своїх / Господь не забуде, /* ***Воцариться в дому тихім, / В сім'ї тій великій, / І пошле їм добру долю / Од віка довіка***"[82]. Образ долі (доброї чи злої, див.: *„Коли доброї жаль, боже, / То дай злої, злої!"* („Минають дні, минають ночі")[83] дуже далекий від етимологічно спорідненої старозавітної „чаші" (див.: „...палаючий вітер — частка їхньої [ворогів] чаші" (Псалом 11. 6). Український фольклорно-літературний фон приєднує до цього слова віртуальну сему „персоніфікації", а саме „ожіночнення". Згадаймо численні пісенні звертання до коханої „Доле моя!", Шевченкове ототожнення долі з сестрою: „Ходімо ж, доленько моя! / Мій друже вбогий, нелукавий!" („Доля")[84], Франкове — з матір'ю: „Я не жалуюсь на тебе, доле: / Добре ти вела мене, мов мати"[85] та ін. Така персоніфікація — не типова для орієнтальної образної системи, де чаша-доля уособлює невідворотний присуд вищих сил. Загалом, Шевченкове доповнення дуже нагадує пісню з „Наталки Полтавки" — *„Де згода в сімействі, там мир і тишина, / Щасливі там люди, блаженна сторона. / Їх Бог благословляє, добро їм посилає / І з ними він живе"*[86]. Знаменно, що пісня І. Котляревського, як і Давидів висхідний псалом,— улюблена народна мелодія. Доповнену кінцівку Т. Шевченко переносить і у свій „Заповіт", де добра доля народу втілюється у сім'ї великій, вольній і новій. Кінцівку псалма поширює і П. Куліш, однак, на відміну від Т. Шевченка, він не підносить, а радше приземлює Боже благословення, що за логікою його псалма сходить з „тучної" гори: *„У благих братів* ***достатки*** */ Не поменшають вовіки"*[87].

Серед Шевченкових інтерпретацій слід окремо виділити 136-й псалом „Плач у Вавилонському полоні". Слідом за Шевченком цей мотив розробляли майже усі визначні поети кінця XIX — початку XX ст.: П. Куліш, Я. Щоголів, С. Руданський, Олена Пчілка, Леся Українка, І. Франко, П. Карманський. Докладний аналіз інтерпретацій 136 псалма в українській літературі здійснила І. Бетко. Як і ряд інших дослідників, вона зазначає, що традиція „вавилонського плачу України" була невипадковою й апелювала до свідомости українця, передусім, завдяки прозорій асоціації Вавилонського полону з національним пригнобленням України[88]. Жанрову різницю між перекладами 136 псалма окреслює М. Зеров, зіставляючи варіанти Я. Щоголіва та С. Руданського: „Руданський переживає лірично своє пригнічення національне [...]; Щоголів з мистецькою чіткістю та мис-

---

[81] Щурат В. Святе письмо...— С. 28.

[82] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 262.

[83] Там само.— С. 265.

[84] Там само.— Т. 2.— С. 232.

[85] Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.— К., 1976.— Т. 2.— С. 134.

[86] Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / Ред. О. Я. Безпальчук.— К., 1982.— С. 233.

[87] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 235.

[88] Бетко І. П. Сюжети і мотиви в українській поезії кін. 19 — поч. 20 ст. / Автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01 / АН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка.— К., 1993.— С. 13.

тецьким холодком, як епік, принаймні, напівепік, розробляє сторінку з Біблії"[89]. Таким чином, у С. Руданського давньогебрейська мовна картина світу править лише за тло, на якому проступають приховані українські етномовні компоненти, покликані апелювати до свідомости читача. Першим і найяскравішим прикладом такого підходу слугує інтерпретація Т. Шевченка. Майже містичну підфункцію виконує етнопоетична форма твору — народний коломийковий вірш. Усвідомлений лінґвокраїнознавчий фон створюють традиційні українські фольклорні епітети, що входять до лексико-семантичного макрополя „поневолення": *„чуже поле, далека неволя, Едомляне злії"*[90] (за зразком „вороги злії"). Приклади з переспіву С. Руданського: *„тяжкії наші вороги"*, *„закляті вороги"*[91] та П. Куліша: *„чужі люди"*, *„вороги прокляті"*, *„тяжка неволя"*[92]. У парафразі Я. Щоголіва, відповідно до біблійного тексту, образ ворогів відтворено описово: *„ті, що нас взяли в полон"*, або за допомогою конвенційно-біблійної формули: *„Едомові сини"*[93]; пор.: *„плінший нас"*, *„ведший нас"* у Біблії Кирила і Мефодія. Т. Шевченко знову вводить у текст свій метабіблійний, тобто похідний від псалмової поетики загалом, однак етномовно переосмислений образ „насмішки", якого немає у псалмі-джерелі, пор.: *„Яко тамо* ***вопросиша*** *ни плінший нас о словісах пісней"* — *„І нам стали* ***сміятися*** */ Едомляне злії"*. При цьому застосовується прийом стилістичної інверсії (термін А. Поповича)[94], який передбачає вилучення варіантних, на думку інтерпретатора, стилістичних компонентів, що суперечать його концепції ориґіналу, та введення інших варіантних, стилістично релевантних компонентів. Для прикладу, Байрон у своїх двох наслідуваннях 136 (7) псалма („By the Rivers of Babylon" та менш відомому „By the Waters of Babylon") також вводить у своє наслідування образи, типові для псалмової стилістики загалом, проте відсутні у псалмі-першоджерелі, як-от „розсіювання ізраїльтян серед інших народів": „And ye [...] / Were scattered all weeping away"[95] — „Thou [...] has scattered us among the heathen" (Psalm 44. 11); порівняння з висохлим деревом або травою: „[...] the willow's sad tree, / As dead as her dead leaf those mute harps must be"[96]. Згідно з Тлумачним словником слів Старого Заповіту Вайна (Vine's Expositary Dictionary of Old Testament Words), слово „puts" — „розкидати, розсіювати" трапляється у Старому Заповіті 65 разів у трьох значеннях: 1) розсіювання синів Ізраїлю серед інших народів; 2) із конотацією жорстокости для опису розкиданого ворожого війська; 3) як Господня блискавка-стріла[97]. Цікаво, що образ розсіювання Ізраїлю — саме той прагматично нерелевантний для тогочасного українського читача компонент, що його

[89] Зеров М. Твори: У 2 т. / Упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко.— К., 1990.— Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці.— С. 321.

[90] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 262—263.

[91] Руданський С. Твори: У 3 т. / Редкол.: П. Й. Колесник (голова) та ін.; Упоряд., прим. О. В. Мишанича.— К., 1972.— Т. 1: Пісні, приказки. Байки, небилиці. Співи.— С. 16.

[92] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 230—240.

[93] Щоголів Я. Поезії / Упоряд., передм., прим. А. А. Каспрука.— К., 1958.— С. 171—172.

[94] Попович А. Проблемы художественного перевода.— С. 102.

[95] Byron G. G. The poetical works.— P. 83.

[96] Там само.— P. 84.

[97] Vine's Expositary Dictionary of Old Testament Words / PC Study Bible.

Т. Шевченко вилучає в інтерпретаціях попередніх псалмів і замінює „насмішкою".

Єдиний український переклад Байронового наслідування „невільничого псалма" „By the Rivers of Babylon" належить перу К. Климковича, який 1861 р. відтворив саме байронівський вавилонський плач. Результатом впливу Шевченкових „Давидових псалмів" на рівні прихованої конотації видається поширення початкового мікротексту: „*We sat down and wept by the waters / Of Babel...*"[98] словом „доля": „*На вавілонських ми ріках / Сиділи й **плакали на долю***"[99]. Водночас К. Климкович нейтралізує Байронів варіант біблійного мотиву розсіювання народів Ізраїлю: „*And ye, oh, **her** desolate daughters / Were **scattered** all weeping away*"[100] актуальнішим для читача цільового тексту мотивом поневолення: „...*дочки **його** [Єрусалима] в слезах / Тонуть за **соромну** неволю*"[101]. Об'єктивними причинами мовної конвергенції зумовлено втрату поетичного „ожіночнення" Єрусалима у присвійному займеннику „her". У первинному та вторинному (англійському) біблійних джерелах назви міст належать до жіночого роду (відповідно, Плач Єремії змальовує Вічне місто як зневажену і нещасну жінку). На жаль, варіативний потенціал української мови (граматична категорія роду) не допускає персоніфікації Єрусалима у старослов'янському та сучасних українських перекладах Біблії (П. Куліш нівелює навіть таку суттєву образну характеристику, як ожіночнення Вавилону, пор.: „***Дщи вавилоня** окаянная, / блажен, іже воздаст тебі / Воздаяніє твоє, / Єже воздала єси нам: / Блажен иже імет / І разбієт младенци твоя о камень*" — „*О блаженний, хто одплатить / **Тобі, Вавилоне,** / Що ти вдіяв окаянний, / Нашому Сіону! / О, щасливий із щасливих / Буде той на світі, / Хто об камінь головою / Поб'є твої діти*"[102]). Натомість Байрон взагалі вилучає із свого наслідування образ жорстокої помсти: „*O daughter of Babylon, who art to be destroyed; happy shall he be, that taketh and dasheth thy little ones against the stones*" (King James Bible). Навіть перекладачі Біблії не мають одностайної інтерпретаторської позиції щодо псалмових проклять. На думку І. Огієнка, у них домінує прагмаілокутивний компонент: „...прокляттями на ворогів переповнений Псалтир. Ці прокляття дуже мальовничі, сильні і реальні"[103]. Так само у коментарях до англомовної Біблії у перекладі Дж. Вікліфа (1380) Псалом 136 (7) визначається як „глибокий дух помсти"[104]. І. Хоменко акцентує орієнтальну умовність проклять, тобто домінування функціонально-стилістичного компонента: „...вигук наболілої у вавилонській неволі душі являє собою ніщо інше, як звичайний, прийнятий у певному культурно-географічному побуті фразеологічний зворот. Традиційний прокльон, як і кожну усталену групу слів, вимовляють з великою пристрастю, але ніколи не вдумуючись у дослівне значення"[105]. Байрон опускає прокьон як традиційно-

---

[98] Vine's Expository Dictionary of Old Testament Words / PC Study Bible.— P. 84.

[99] Климкович К. Твори // Твори Л. Глібова, Кс. Климковича та В. Шашкевича.— Львів, 1911.— С. 303.

[100] Byron G. G. The poetical works.— P. 83.

[101] Климкович К. Твори.— С. 303.

[102] Куліш П. Твори.— Т. 4.— С. 239—240.

[103] Огієнко І. Давньоєврейська поезія // Рідна мова.— Варшава; Жовква, 1938.— Ч. 5.— С. 19.

[104] The Wycliffe Bible Commentary // PC Study Bible.

[105] Святе Письмо Старого та Нового Завіту.— С. 618.

умовний, а отже, варіантний компонент мотиву, щоб не зруйнувати смислової єдности циклу „Hebrew Melodies", у якому домінує мотив пригнічення і розчарування, але аж ніяк не помсти. Натомість українські автори слідом за Т. Шевченком відтворюють прокльон, адже його незвична орієнтальна експресія набуває „одомашнення" у Шевченковій міфопоетиці: *„Дщи вавилоня окаянная, / Блажен, іже воздаст тебі / Воздаяніє твоє, / Еже воздала еси нам: / Блажен иже імет / І разбієт младенци твоя о камень"* — *„Вавілоня / Дщере окаянна! Блаженний той, хто заплатить / За твої кайдани! / Блажен! блажен! Тебе злая, / В радості застане / І розіб'є дітей твоїх / О холодний камень"*[106].

Біблійний образ розбивання дітей об камінь двічі повторюється у Шевченкових поезіях, проте метафорично переосмислюється — розбивають поетове серце, див.: *„[...] літа [...] О холодний камень / Розбивають серце наше..."* („Три літа")[107]; *„Ви тяжкий камень положили / Посеред шляху... і розбили / О його ... бога боячись! / Моє малеє, та убоге, / Та серце праведне колись!"* („Чи то недоля та неволя")[108]. Таке метафористичне перенесення — цілком закономірне. Адже образи „серце" і „дитина" належать у Шевченка до спільної асоціативної сфери. Про це, зокрема, пише Я. Ярема у праці „Дитячі переживання і творчість Шевченка": „В [...] образах „серця", вибраних із різних віршів поета, маніфестується, отож, у різних комбінаціях і відмінах не що інше, як тільки трагічний образ дитини-сироти, малої та вбогої, неодітої і голодної, недобрими людьми та долею лихою побитої, засмученої..."[109]

Біблійні образи у Т. Шевченка набувають нового осмислення, нашаровують актуальні етномовні компоненти, зводяться до статусу ключових слів, що повторюються навіть у тих псалмах, у яких їх немає в оригіналі, і таким чином проникають в українську полісистему, а через неї — в українську мовну картину світу.

**Oksana DZERA**

**INTERPRETATIONS OF PSALMS BY TARAS SHEVCHENKO AND BY UKRAINIAN AND ENGLISH TRANSLATORS**

The article focuses on the interpretative method of T. Shevchenko as a translator of David's Psalms. The texts under analysis are contrasted to their immediate source — Church Slavonic Bible, versions of T. Shevchenko's contemporaries — P. Kulish and P. Hulak-Artemovs'kyi, modern Ukrainian versions by I. Ohiyenko and I. Khomenko, and Anglophone translations — the King James Bible (1611), Good News Bible in Today's English Version (1966), American Standard Version, New International Version and the interlinear Old Testament supplemented with the glossary. Though sticking to the Biblical ethnostylistics, T. Shevchenko attempts at coordinating it with indirect references to the topical problems of Ukraine. In particular, the translator neutralizes the typically Hebrew (at least in the 19th century Ukraine) image of scattering among nations but accentuates the idea of neighbours' mockery. Thus, Biblical texts while tackled by T. Shevchenko accumulate topical ethnolingual components, often elevated to the status of key words, and naturally penetrate into the Ukrainian polysystem and lingual picture of the world.

[106] Шевченко Т. ...— Т. 1.— С. 263.
[107] Там само.— С. 266.
[108] Там само.— Т. 2.— С. 215.
[109] Ярема Я. Дитячі переживання і творчість Шевченка.— Львів, 1933.— С. 13—14.

*Сергій СНІГУР*

# АВТОЦЕНЗУРА ПЕРЕКЛАДАЧА ЯК СКЛАДОВА СТРАТЕГІЇ „ОДОМАШНЕННЯ“ (На матеріалі перекладу роману Трумена Капоте „З холодним серцем“)

Якщо під цензурою розуміємо „контроль офіційної влади за змістом друкованої продукції для того, щоб не допустити чи обмежити поширення ідей, інформації, що визначаються цією владою небажаними або шкідливими“[1], то *автоцензура*, це контроль самого *перекладача* за змістом *власного* перекладу для того, щоб не допустити появу в ньому ідей, інформації, що, на думку перекладача, можуть бути визначені владою небажаними або шкідливими. Щодо *стратегії перекладача*, то за цим порівняно недавно сформульованим терміном (він суголосний з „перекладацьким методом“ А. Поповича[2]) стоїть дуже давня перекладацька проблема, Сцилла і Харибда „одомашнення“ (або „онаціональнення“[3]) та „очуження“[4] (частиною її є проблема співвідношення „вільного“ і „буквального“ перекладу, розв'язана у вітчизняній практиці та теорії художнього перекладу ще в середині XX ст.[5]).

Висловлювання Йоганна Ґете влучно ілюструє полюси цього протистояння. У „Промові про Віланда“ він писав: „Існує два принципи перекладу. Один з них вимагає переселити чужоземного автора до нас, щоб ми могли побачити в ньому свого співвітчизника; другий, навпаки, вимагає, щоб ми переселилися до цього чужоземця й пристосувалися до умов його життя, способу висловлювання та особливостей“[6].

Велику увагу перекладознавців привертають проблеми, пов'язані із змінами, що відбуваються з текстом у процесі перетворення оригінального іншомовного тексту в художній твір українською мовою. Кожен з учасників цього процесу: перекладач — редактори — (цензор) — коректор — видавництво, вносить свої корективи в переклад відповідно до свого розуміння тексту і тим чи іншим чином змінює, а часом спотворює текст-дже-

---

[1] Словник іншомовних слів.— К., 2000.

[2] Попович А. Проблемы художественного перевода.— Москва, 1980.— С. 188.

[3] Лексикон загального та порівняльного літературознавства.— Чернівці, 2001.— С. 384—385.

[4] Попович А. Проблемы...— С. 66—68; Venuti L. Strategies of translation // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. by M. Baker.— London; New York, 2001.— P. 240—244.

[5] Федоров А. В. Основы общей теории перевода.— Москва, 1968.— С. 34—50.

[6] Там само.— С. 46.

рело. При цьому, як правило, відповідальність за надрукований переклад, за його відповідність оригіналу лягає на перекладача.

У вітчизняній практиці добре відомі стосунки редактора і автора, в цьому випадку перекладача. Майже п'ятдесят років тому перекладач творів Льва Толстого Олексій Кундзіч писав: „По характеру своїх стосунків з видавництвом перекладачі поділяються на три категорії: перші — ті, яких редактори зовсім або майже не виправляють, другі — яких редактори виправляють олівцем (бо знають, що перекладач, як правило, обстоюватиме свої варіанти), і треті — яких редактори виправляють чорнилом“[7].

Цікаво, що *перекладач* О. Кундзіч об'єктивно свідчить про право редактора на власну „творчість“ і, фактично, погоджується з цим його „правом“: „[...] крім усього, не завжди якість перекладу відповідає і талановитості перекладача. Це пояснюється багатьма обставинами: і тим, наскільки вільно орудував у рукописі редактор і який редактор, чи той уважний і чуйний до слова помічник літератора, що допомагає виправити недогляд [...], чи просто службовець вставляв свої ляпки в текст, може, навіть ляпки, прийняті голосуванням...“[8] Його московський колега, В. Харитонов, розповідаючи про свій редакторський досвід каже: „Містичну силу цих [редакторських.— *С. С.*] повноважень я відчув на власному досвіді, коли редагував чужі переклади“[9].

Про універсальність та живучість такого ставлення до оригіналу свідчить сучасний російський український[*] письменник А. Курков. „У мене була проблема з англійським видавництвом, яке при підготовці до видання „Ігри у відрізаний палець“ суттєво її скоротило, десь на третину. Це були частково технічні скорочення, частково ні. Наприклад, вони вирішили, що англійський читач сам по собі дуже простий і його може заплутати наша дійсність. Тому вони намагалися залишити більше кліше, ніж деталей, однак я багато позицій відстояв [...] у романі є епізод, коли головні герої машиною збивають лиса, забирають тушку із собою і вдома її смажать. То цей момент викликав обурення видавців; вони вирішили, що він може спровокувати протести місцевих захисників тварин. Крім того, у Британії є громадська організація противників полювання на лисиць. Так що можна сказати, що ця частина роману постраждала з політичних мотивів“[10].

Але може йтися про свавілля не лише редакторське, а також і про перекладацьке. Наприклад, перекладаючи в 1575 році німецькою „Ґарґантюа і Пантаґрюеля“ Ф. Рабле, послідовник письменника, відомий полеміст та памфлетист Фішарт перевершив оригінал в його гротесковому колориті. Він додав до тексту відступи, каламбури, синоніми, асонанси, нові

---

[7] Кундзіч О. Слово і образ.— К., 1966.— С. 47.

[8] Там само.— С. 74.

[9] Харитонов В. Трибуна переводчика // Иностранная литература.— 1993.— № 6.— С. 232—241.

[*] Утворено за аналогією до „український радянський“, „російський радянський“ тощо; пропонується називати так пострадянських письменників, які постійно живуть в Україні, але відомі творами, що написані російською мовою.

[10] Курков А. Не треба боятися висоти... Інтерв'ю електронному журналу Bambook за 12. 01. 2003 р. http://shop.bambook.com/scripts/inter.show?iid=923.

слова[11]. А в Росії для випадків, коли перекладач дозволяє собі переписувати текст оригіналу, є навіть таке поняття, як „феномен Вреденського“[12] (за ім'ям російського перекладача Ч. Діккенса Іринарха Введенського), але в 30—50-х роках XX ст. подібна практика була в значній мірі викорінена.

Перекладач може змінювати текст-джерело з різних причин. Через неспроможність перекласти, бажання „поліпшити“ оригінал[13]. Також для того, щоб не мати клопоту з друкуванням твору і не наразитися на „заходи адміністративного впливу“, власне, щоб мати можливість надрукувати переклад твору потрібного, на його переконання, читачеві. Або ж свідомо, щоб спростити, зробити доступнішим, легшим для читання.

Роман Т. Капоте „З холодним серцем“ описує події, пов'язані з жорстоким груповим убивством, що було скоєне 15 листопада 1959 р. в США, в містечку Голкомб, штат Канзас. Невідомі холоднокровно вбили фермера Г. Клатера, його дружину та двох неповнолітніх дітей. Готівки в будинку не тримали, цінних речей також не було, тож оселя навіть не була пограбована. Така невідповідність між мізерністю здобичі та жорстокістю вбивства додала події сенсаційности. Злочинців, Пері Сміта та Діка Хікока, затримано 30 грудня того ж року, засуджено і страчено 14 квітня 1965 р. Автор працював над романом шість років, мешкав у Голкомбі під час слідства, опитував людей, що добре знали Клатерів, постійно спілкувався із засудженими, коли ті перебували в камері смертників, очікуючи виконання вироку.

Роман був надрукований уже восени 1965 р. в чотирьох числах популярного американського журналу „Нью-Йоркер“ („The New Yorker“). За кілька місяців у московському журналі „Иностранная литература“ в розділі публіцистики з'явився скорочений переклад роману російською мовою[14]. Твір був потрактований з точки зору тодішнього світового протистояння суспільно-політичних систем. У післямові під назвою „Американская трагедия“ стверджувалося, що саме американський капіталізм перетворив звичайних, потенційно законослухняних громадян на потвор-убивць[15]. Навіть назву роману було змінено на „Обыкновенное убийство“. (Однак у пізніших критичних оглядах роман уже називався „Хладнокровно“.) Отже, акценти, так би мовити, були розставлені й, разом з можливістю безперешкодно працювати над українським перекладом, В. Митрофанов дістав „у спадок“ певні неформальні настанови щодо ідейного спрямування твору. Остаточний дозвіл на друк готового перекладу давався відповідними органами КПРС[16], але оскільки роман було вже видано

---

[11] Гротеск // Литературная энциклопедия.— Москва, 1930.— Т. 3.— С. 33—34.

[12] Кудрявицкий А. Феномен Вреденского, или Переводческий беспредел // Литературная газета.— 1993.— 3 марта.— № 9 (5437); Чуковский К. Высокое искусство.— Москва, 1988.— С. 256—265.

[13] Venuti L. The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference.— London; New York, 1998.

[14] Капоте Т. Обыкновенное убийство // Иностранная литература.— 1966.— № 2—4.

[15] Стрельников Б. Американская трагедия // Иностранная литература.— 1966.— № 4.— С. 259—262.

[16] Див., наприклад: Кудрявцева Т. Жизнь и Любовь // Литературная газета.— 2003.— 5—11 февр.— № 5 (5910).

російською, то переклад В. Митрофанова офіційній ідеологічній цензурі не підлягав*.

Український перекладач працював уже з окремим, дещо відмінним від журнального, виданням[17]. При порівнянні оригіналу і перекладу[18] з'ясувалося, що з тексту-джерела обсягом 340 сторінок під час перекладу вилучено 59 сторінок твору, що становить 17,35 відсотка обсягу оригіналу. За часів роботи над перекладом роману Т. Капоте, у другій половині 1960-х, В. Митрофанов (1929—1998) вже належав саме до першої, за класифікацією О. Кундзіча, категорії перекладачів. І таке ставлення редакторів до його роботи завдячував сумлінно виконаним перекладам. Що ж змусило його так суттєво скоротити текст перекладу цього роману?

За обсягом, вилучення коливаються від декількох слів до декількох сторінок. Найкоротшими є: „And it was in Acapulco, in a „*jukebox honky-tonk*", that they had met *the hairy-legged and* hearty Otto"[19], та „But the big question, and source of headache, was what to do with his much-loved memorabilia — the two huge boxes heavy with books and maps, [...], and unusual souvenirs [...] *an erotic netsuke bought in Kyoto*; a petrified dwarf tree, *also* from Japan; the foot of an Alaskan bear"[20] (курсивом виділено вилучені слова.— *С. С.*). Найбільшим за обсягом вилучення є уривок з характеристикою одного із злочинців, Пері, яку суду надав експерт і яка становить майже шість сторінок[21].

За змістом, вилучені уривки містять характеристики головних дійових осіб, згадки про релігійність персонажів, найбільші з них присвячено висновкам судової медичної експертизи щодо психічного стану звинувачених, судовому процесу. Вилучено також майже всі уривки тексту еротичного змісту. Відмовляючись від розлогих відступів, що подають нову навіть для американського читача історичну або довідкову інформацію, перекладач, з одного боку, позбавляє читача українського додаткового знання про історію, життя і побут тогочасних США, з другого — полегшує читання, не відвертаючи його увагу від головної сюжетної лінії: розслідування злочину і покарання злочинців.

Оскільки маємо справу з художнім твором, то, зрозуміло, що уривки з інформацією, наприклад, про життя персонажів або про судовий розгляд справи містять також інформацію країнознавчу. Наприклад, вилучений уривок про продаж майна Клатера з аукціону, з одного боку, характеризує працелюбність цього персонажа, а з другого — є країнознавчим за змістом. Тож такий розподіл до певної міри умовний.

Найбільше сторінок — майже 41 — вилучено, як видається, для того, щоб полегшити роботу читача, що одночасно значною мірою спрощує твір, позбавляє глибини і психологізму в описі подій і персонажів. З них близько 20 сторінок — це уривки, що містять *додаткові подробиці про злочинців:*

---

* Принагідно, хочемо подякувати художньому редактору цього видання українською мовою панові Ю. Попсуєнку за надану інформацію стосовно публікації, перекладу, що розглядається.

[17] Capote T. In Cold Blood.— New York, 1966.— 345 p.

[18] Капоте Т. З холодним серцем.— К., 1970.— 264 с.

[19] Capote T. In Cold...— P. 117—118.

[20] Там само.— P. 125.

[21] Там само.— P. 296—302.

Пері характеризують: товариш з попереднього його ув'язнення, психоаналітик-аматор Вілі Джей[22] (написану ним характеристику Пері возить зі собою), сестра Бобо[23], сам Пері у вилученому уривку з його допиту[24]. Своє бачення Пері та ставлення до життя висловлює його батько у вилученому з тексту листі в комісію з дострокового звільнення[25]. Окрім того, дуже скорочена медична довідка, підготована доктором Джоунзом, відповідно до якої Пері можна було б розглядати як психічно хвору людину[26]. Пері також дістає похвалу за добрий стан його камери[27].

Інший злочинець, Дік, розповідає про життя, в якому він бачив багато аморального, про те, що якось зустрів президента Трумена і той потиснув йому руку[28], згадує про свою матір, яка потоваришувала з матір'ю іншого смертника і хоче, щоб Пері їй сказав, що її син, тобто Дік, не вбивав[29]. Вилучено також і додаткову характеристику Діка, яку надав доктор Джоунз[30], згадки матері Діка, як вона вчила його танцювати фокстрот і що це вперше вона танцювала відтоді, як вийшла за некоханого чоловіка[31].

Ще один злочинець, Ендрю: вилучено детальну історію його злочину і діагноз психіатра, який мав би врятувати від страти[32], та вірш, що Ендрю залишив Діку, коли йшов на шибеницю, і в якому йдеться про неминучість кінця для всього живого[33].

Інші 10 сторінок, це уривки, які містять *інформацію країнознавчого характеру* — йдеться про реакцію на подію різних людей, подаються подробиці з життя персонажів. Поштмейстерка пані Клер бажає зупинити зло[34], дружина детектива Дьюї втрачає відчуття безпеки[35], є й такі, що просто цікавляться подіями, як один незнайомець, який вліз до будинку, щоб подивитися на місце злочину[36]. В тексті оригіналу також згадуються американці, що лише недавно переїхали до США. Це англійка Mrs. Archibald William Warren-Browne[37], якої немає у тексті перекладу, та сім'я японців Ашида[38], котра виїздить з міста після вбивства Клатерів. Уривки, в яких ідеться про історію округи[39] і штату[40], подробиці місцево-

---

[22] Capote T. In Cold...— P. 42—44.
[23] Там само.— P. 185—186.
[24] Там само.— P. 243.
[25] Там само.— P. 125—130.
[26] Там само.— P. 296—302.
[27] Там само.— P. 254.
[28] Там само.— P. 333.
[29] Там само.— P. 334.
[30] Там само.— P. 294—295.
[31] Там само.— P. 287.
[32] Там само.— P. 314—317.
[33] Там само.— P. 332.
[34] Там само.— P. 67—68.
[35] Там само.— P. 341.
[36] Там само.— P. 122.
[37] Там само.— P. 114—115.
[38] Там само.— P. 342.
[39] Там само.— P. 150—154.
[40] Там само.— P. 310—311.

го життя, наприклад, назви міських газет, та імена їх редакторів[41], аукціон з продажу майна Клатера[42], меню злочинців перед стратою[43] тощо.

Близько 6 сторінок складаються з уривків, що містять додаткові відомості *про діяльність органів та службовців, залучених до розслідування і розгляду в суді* цієї справи,— серед них сон детектива Дьюї про переслідування ним злочинців[44], опис управи шерифа[45] та будівлі суду[46], судові процедури, пов'язані з оскарженням смертного вироку[47], відступ у кримінальну статистику США[48] тощо.

Нарешті, близько 4 сторінок — це уривки, які містять *подробиці з життя жертв:* у них ідеться про приватне життя місіс Клатер, описуються її спальня, будинок на 20 кімнат, що належав Клатерам, згадується про її психічну неврівноваженість, беззахисність жінки, Біблію на столику біля її ліжка з закладкою на словах: „*Take ye heed, watch and pray: for ye know not when the time is*"[49], подано думки пані Хідео Ашіда, котра останньою бачила пана Клатера живим[50], найкращий друг, однокласник пана Клатера[51] розповідає про жертву.

Для створення того чи іншого образу автор користувався лише фактами, що їх йому розповіли жителі Голкомба та інші залучені до зображуваних подій люди. Художній метод Т. Капоте порівнювали з „кінокамерою, яка відсторонено і точно фіксує все, що потрапляє в об'єктив. Вважалося, що письменник констатує факти, нічого не пояснюючи і навіть не намагаючись пояснити"[52]. Тим вища цінність цих фактів, тому що саме на їх основі читач має самостійно зробити власні висновки. Очевидно, що після вилучень, зроблених під час перекладу, персонажі стали дещо пласкими й однозначними, їхні дії — схематичними, не завжди вповні умотивованими.

Злочин скоєно в місті у „Біблійному краї" („Bible Belt"), території на Півдні і Середньому Заході Сполучених Штатів, з населенням, що традиційно вирізняється високим рівнем релігійности. Як жертви, сім'я Клатерів, так і детектив Дьюї, є глибоко віруючими людьми. „*A belief in God and the rituals surrounding that belief — church every Sunday, grace before meals, prayers before bed — were an important part of the Deweys' existence*"[53]. Згадуючи епізод з дитинства (його також немає у перекладі), коли він ледь не загинув під час заметілі, пан Клатер каже: „*We were*

---

[41] Capote T. In Cold...— P. 189.
[42] Там само.— P. 269—271.
[43] Там само.— P. 338.
[44] Там само.— P. 195—197.
[45] Там само.— P. 80—81.
[46] Там само.— P. 246—248.
[47] Там само.— P. 329.
[48] Там само.— P. 330—331.
[49] Там само.— P. 27—30.
[50] Там само.— P. 116—117.
[51] Там само.— P. 79.
[52] Стрельников Б. Американская трагедия...— С. 259—262.
[53] Capote T. In Cold...— P. 105.

*lost in the night [...] Yes, I was afraid. But I prayed. And I felt God's presence...*“[54]

Після вилучення 16 сторінок тексту, що так чи інакше стосується релігійної тематики, зникає, хоча і не сформульоване відверто, але фактично поставлене автором питання: чому і за що сім'я Клатерів була так жахливо знищена, якщо всі вони були „добрими християнами“? Також зводиться нанівець протиставлення добропорядних жителів Голкомба невіруючим убивцям. На час підготовки перекладу до друку, після чергового наступу „войовничого атеїзму“, в СРСР тема релігії була небажаною. Очевидно, що перед нами приклад автоцензури на ідеологічному ґрунті.

Ще понад дві сторінки тексту, часом уривками по декілька рядків, вилучено за їх інтимно-еротичний зміст. Це переважно згадки про педофілію Діка, іншого злочинця, це вже наведена повище згадка про еротичне нецке, котре належало до речей, що їх возив зі собою Пері. Інший уривок, вилучений з розповіді Пері, про те, як за енурез з нього у виправному будинку знущалася наглядачка: „*Later on she thought it was very funny to put some kind of ointment on my penis. This was also unbearable. It burned something terrible*“[55]. Такі речі не обговорювалися тогочасною вітчизняною літературою, тож перекладач також був вимушений вилучити важливі для розуміння процесу криміналізації свідомости персонажів уривки. Знову йдеться про автоцензуру на ідеологічному ґрунті.

І насамкінець, як ілюстрації — ще три вилучені уривки, що в тогочасній ідеологічній атмосфері не змогли б бути надрукованими, як такі, що не відповідали офіційній пропаґанді стосовно життя у США. Це меню останньої вечері засуджених напередодні страти, яка складалася з: „*Shrimp. French fries. Garlic bread. Ice cream and strawberries and whipped cream*“[56]. Суспільству, в якому, готуючись до чергового витка політичних репресій, щойно обмежили можливості публічно обговорювати страхіття ГУЛАГу, не можна було розповідати про людське ставлення у країні-суперниці до кримінального злочинця.

Абсолютно неймовірним для вітчизняного читача є також епізод, у якому описується обід, що відбувся у камері Пері Сміта під час перерви в судовому засіданні наприкінці тижня[57]. Тоді разом обідали вже майже засуджений убивця, його колишній армійський приятель, свідок захисту, „молодий католик, успішний інженер“ Дональд Каліван і дружина помічника шерифа, котра, власне, і приготувала частування. За кавою Пері ділиться своїми думками щодо злочину і вбивства: „*Soldiers murder, and get medals for doing it. The good people of Kansas want to murder me — and some hangman will be glad to get the work. It's easy to kill — a lot easier than passing a bad check*“[58]. Ці сторінки дуже важливі для розуміння мотивів скоєного ним злочину і суперечать висновкам критика з „Иностранной литературы“. Останнє могло спонукати перекладача вилучити цей розділ.

[54] Capote T. In Cold...— P. 206.
[55] Там само.— P. 275.
[56] Там само.— P. 338.
[57] Там само.— P. 288—292.
[58] Там само.— P. 291.

На рішення перекладача також могло вплинути те, за яких неймовірних обставин відбулася ця розмова вбивці і його свідка.

І, нарешті, перелік речей, що пішли на аукціон з продажу майна фермера Клатера: *tractors, trucks, wheelbarrows, nail kegs and sledgehammers and unused lumber, milk buckets, branding irons, horses, horseshoes...*[59] Майно, володіння яким зробило б честь не одному колгоспові в СРСР, державі, котра в 1960-х роках почала закупляти продовольче зерно за кордоном.

Тож очевидно, що одночасно з вимушеним вилученням тексту відповідно до ідеологічних вимог другої половини 1960-х років, значно більше не потрапило до перекладу через бажання перекладача „одомашнити" роман і таким чином полегшити його сприйняття читачем.

**Serhiy SNIHUR**

**THE TRANSLATOR'S SELF-CENSORSHIP AS A PART OF DOMESTICATION STRATEGIES**
**(Based on the Ukrainian Translation of T. Capote's „In Cold Blood")**

The present article considers samples of translator's self-censorship in the text of translation of „In Cold Blood" by T. Capote done by V. Mytrofanov. The translation was compared with the original text and it was found that the text in TL lacks 59 pages (17.35%) of the SL text. It is supposed that 16 pages connected with religious issues and 2 pages with erotic information were excluded by the translator due to ideological reasons. The rest have been excluded by the translator to make the novel easier to read and is an example of domestication.

[59] Capote T. In Cold...— P. 269—271.

*Оксана СЕМЕНІХІНА*

# ЗНАЧУЩІ ВЛАСНІ НАЗВИ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА (На матеріалі творів Чарльза Діккенса „The Adventures of Oliver Twist" і „Hard Times" та їх перекладів українською мовою)

Власні назви — невід'ємна частина художнього твору. Ім'я героя — це перше, з чим знайомиться читач, а якщо це ім'я значуще, то воно несе в собі певне стилістичне навантаження, оскільки є першою характеристикою персонажа. Але часто семантика значущої назви зникає у процесі перекладу, оскільки власні назви, як правило, не перекладаються, а транскрибуються.

У творах Ч. Діккенса значущі власні назви відіграють важливу роль, тому метою статті є відтворення таких назв у перекладах цих творів.

Матеріалом дослідження слугують роман „Hard Times" Ч. Діккенса та два його переклади українською мовою (К. Шмиговського, 1930; Ю. Лісняка, 1970), його ж повість „The Adventures of Oliver Twist" та три переклади (безіменний переклад, що був надрукований у 1891 році у літературному додатку до газети „Дѣло"; переклад М. Пінчевського, Т. Пінчевської-Чекаль та О. Тереха (1987); переклад В. Черняхівської (1993). Складність перекладу значущих власних назв полягає у тому, що належить передати конотативний компонент, який у цих назвах виступає на перший план.

Д. Єрмолович уважає, що „завдяки перекладній літературі іноземні власні назви стають, тією чи іншою мірою, звичними і зрозумілими читачеві, одночасно натякаючи на щось нове і чуже, що притаманне іншій нації, її культурі й мові. Передача імен і назв — це лише один із багатьох випадків, способів і видів вираження національної своєрідности"[1]. Подібної думки дотримуються і болгарські перекладознавці С. Влахов і С. Флорін, зазначаючи, що „щільний зв'язок власних назв з певним народом, з національними традиціями і культурою, які роблять їх носіями національного (а інколи й історичного) колориту, споріднюють їх з реаліями"[2]. Одночасно власні назви, а особливо значущі власні назви, мають ще одну особливість. У художній літературі вони набувають великого значення як один із стилістичних засобів характеристики героя. Часто вони розкривають риси характеру персонажів, їхнє походження та ін. К. Зайцева вва-

---

[1] Ермолович Д. И. К вопросу о раскрытии содержательной структуры имен собственных в переводе // Тетради переводчика / Под ред. Л. С. Бархударова.— Москва, 1981.— Вып. 18.— С. 64.

[2] Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе.— Москва, 1986.— С. 270.

жає, що „вдале ім'я не просто характеризує героя, воно показує, як автор здійснює органічний зв'язок між формою і значенням, підсилює емоційне враження від твору, до складу якого входить ім'я"[3].

Отже, перед перекладачем постає подвійна проблема: з одного боку, відтворюючи значущу власну назву засобами цільової мови, треба зберегти національну належність імени, а з другого — втрачається, якщо така назва залишається не перекладеною (транскрибованою), важлива частина авторського задуму, зменшується сила емоційного враження від твору, ім'я перестає „говорити".

Структура значущої власної назви складніша від структури простої власної назви. Як вказують С. Влахов і С. Флорін, вона має „а) внутрішню форму, тобто риси загальної назви або б) алюзивність, тобто здатність навести думку читача на потрібні об'єкти; або в) своєрідну фонетичну форму, на якій можна було б побудувати комічний ефект"[4]. Отже, у семантичній структурі значущої власної назви конотативне та емотивне значення посідають перше місце. І. Стернін уважає, що „конотативний макрокомпонент значення вміщує семантичні компоненти „оцінка і емоція". Емоційний і оцінний компоненти у структурі значення тісно пов'язані, і іноді їх важко розмежувати"[5].

Розглядаючи план змісту власної назви у художньому творі, К. Зайцева пропонує класифікацію власних назв відповідно до рис персонажа, місця дії та часу дії. Вона виділяє, по-перше, назви, релевантні рисам персонажа, по-друге, назви, ірелевантні рисам персонажа. До першої групи належать „етимологічні" або „значущі" назви, „назви-характеристики". Дослідниця вважає, що „цей підклас літературних антропонімів тільки прямо характеризує героя. Другу групу становлять такі імена, які своєю прозорою семантикою зовсім не описують образ, але просто викликають певну емоцію, усмішку або, скажімо, неприязнь у читача"[6].

Аналіз двох названих творів Ч. Діккенса свідчить, що автор використовував значущі власні назви і першої, і другої груп. Ч. Діккенс належить до тих письменників, герої яких, а радше їхні імена, давно вже стали загальновідомими, наприклад, Scrooge („A Christmas Carol") на позначення жадібної людини („Scrooge" — розм. скнара) та ін. Деякі з його творів — наприклад, роман „Hard Times" — можна виділити особливо щодо кількости значущих власних назв. Але у двох перекладах цього роману проблему передачі значущих антропонімів вирішено по-різному. Як вказують зіставлення обох українських текстів, у перекладі К. Шмиговського всі власні назви транскрибовані, отже, втрачена їх стилістична функція. Інший перекладач, Юрій Лісняк, вдало відтворив імена, зберігши їх внутрішню форму та національний колорит: „Thomas Gradgrind"[7] (мучити надмірною вимогливістю) — „Томас Товкматч"[8], „Mr M'Choakumchild"[9] (перша частина прізвища „choak" є омофоном англій-

---

[3] Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика. Тексты лекций.— Одесса, 1973.— С. 31.

[4] Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе.— С. 286.

[5] Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи.— Воронеж, 1985.— С. 70.

[6] Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика...— С. 37—38.

[7] Dickens Ch. Hard Times.— Moscow, 1953.— P. 4.

[8] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— К., 1970.— С. 26.

[9] Dickens Ch. Hard Times.— P. 10.

ського слова „choke“ — душити, не давати дихати; „ child“ — дитина) — „пан Дітодавс“[10]. Отже, дослівно прізвище вчителя перекладається „той, хто душить дітей“. Ю. Лісняк переклав значеннєву основу ориґіналу та поміняв місцями складові частини прізвища.

Прізвище „Bounderby“[11] також має прозору семантику („bounder — a disapproving word for a man who has behaved in a way that you think is morally wrong“[12]). Щоб адекватно відтворити значення цього антропоніма, треба проникнути у саму суть персонажа, визначити, яка з рис його характеру є домінантною. Ю. Ліснякові вдалося наповнити український відповідник антропоніма „Bounderby“ семантично яскравим змістом, змінивши семантику прізвища. Антропонім „Горлодербі“[13] повністю несе на собі характеристику персонажа (його улюбленим заняттям було вихваляння самого себе, своїх „досягнень“ та розповіді про своє нібито важке дитинство, що в дійсності було неправдою).

Важливим досягненням перекладача є те, що ці власні назви не тільки зберегли свою денотативну і конотативну семантику, але й не втратили національного колориту. Антропоніми „Товкматч“, „Дітодавс“, „Горлодербі“ не можна назвати власне українськими прізвищами, загалом, вони близькі до англійських власних назв.

Три згадані антропоніми сповнені викривального змісту. Але в романі „Тяжкі часи“ є власні назви, які несуть сильне емоційне навантаження й одразу ж промовляють до читача ориґіналу. Особливістю таких власних назв є їх конотаційна забарвленість. До них належить назва оселі, в якій живе сім'я Товкматчів — „Stone Lodge“[14] („stone“ — камінь, „lodge“ — оселя, приміщення) — „Кам'яна Осада“[15]. Ю. Лісняк переклав перший компонент топоніма, одночасно розширивши семантику другого компонента заміною слова „оселя“ на „осада“. Це можна вважати цілком виправданим, оскільки в англійській мові є лексема „lodgement“, яка в першому значенні перекладається як „приміщення, житло“[16], але також може означати „закріплення на захопленій позиції“[17]. Військовий термін „осада“ вжитий для чіткішого опису будинку, в якому діти Томаса Товкматча почувалися, немов у тюрмі, бо не мали змоги спілкуватися з іншими дітьми й просто розважатися у власній оселі. Опис будинку яскраво промовляє сам за себе: „Той дім, де неподільно панували факти, звався Кам'яна Осада [...] Кам'яна Осада була вельми прикметна риса в краєвиді. Ніщо-бо не прикривало й не пом'якшувало тієї топографічної деталі, того невблаганного факту. Великий коробкуватий будинок з масивним піддашшям на колонах, що притінювало чільні вікна [...] Все розраховано, виміряно й зважено...“[18]

Не менш цікавим авторським топонімом є і назва міста, де відбува-

[10] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 30.
[11] Dickens Ch. Hard Times.— P. 16.
[12] Longman Dictionary of Contemporary English.— Longman, 1995.— P. 147.
[13] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 36.
[14] Dickens Ch. Hard Times.— P. 11.
[15] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 32.
[16] Англо-український словник: У 2-х т. / Склав М. І. Балла.— Т. 1.— С. 684.
[17] Там само.
[18] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 32.
[19] Dickens Ch. Hard Times.— P. 11.

ються події „Coketown"[19] („coke" — кокс, „town" — місто): „То було місто, збудоване з червоної цегли, а отже, воно мало б бути червоне — коли б не дим та сажа. Але через дим та сажу воно було неприродно червоночорне, мов розмальоване обличчя дикуна. То було місто машин та високих коминів, що з них, ніколи не уриваючись, соталися й соталися нескінченні димові гадюки"[20]. Метафоричні образи „розмальованого дикуна", „димових гадюк" підсилюють значення топоніма. У перекладі К. Шмиговського цей топонім транскрибовано — „Коктаун"[21]. Ю. Лісняк використав метод поєднання транскрипції з перекладом основи оригіналу, і в його перекладі назва міста звучить як „Кокстаун"[22].

Передаючи вигадану географічну назву „Pod's End"[23] — район міста, де живе Сісі Джюп,— Ю. Лісняк віднайшов аналог в українській мові — „Гузирі"[24]. Такий топонім адекватний, оскільки лексема „Гузирі" стає в цьому контексті конотативно забарвленою, а отже, доповнює загальну пейоративну характеристику міста.

Мабуть, найцікавіший у цій групі значущих власних назв антропонім „Stephen Blackpool"[25]. Семантика прізвища („black" — чорний, „pool" — колодязь) дуже важлива, оскільки це прізвище робітника, враженого несправедливістю тогочасних законів. Він не може змінити своє життя, але й не має сили терпіти. Ю. Лісняк віднайшов цікавий аналог цьому антропоніму, надавши Стівену прізвище „Бездол"[26].

У перекладі К. Шмиговського семантика цих антропонімів і топонімів втрачена, оскільки всі назви перекладено методом транскрипції: „Ґредґрайнд"[27], „Мек-Чокемчайлд"[28], „Стон Лодж"[29], „Баундербі"[30] та ін. Зазначимо, що переклад був опублікований у 1930 р. У ті часи робилися лише перші кроки у розробці перекладознавчої теорії. Тоді головним завданням перекладача було відтворення загального змісту твору, його провідних ідей.

Ч. Діккенс використовував конотативно забарвлені імена не тільки для людей. Собаку Сісі Джюп звуть „Merrylegs"[31] („merry" — веселий, „legs" — ноги), і цей антропонім не випадковий. Батько Сісі працював у цирку, і собака брав участь у його номерах. На жаль, у перекладі К. Шмиговського семантику цього антропоніма не збережено і кличку собаки транскрибовано — „Мерілег"[32]. Ю. Лісняк дав собаці кличку „Танцюй"[33], яка вповні відтворює значення оригіналу.

У повісті „Олівер Твіст" автор називає Сайксову собаку „Bull's eye"[34].

---

[20] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 43.
[21] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. К. Шмиговського.— Харків, 1930.— С. 21.
[22] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 33.
[23] Dickens Ch. Hard Times.— P. 27.
[24] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 45.
[25] Dickens Ch. Hard Times.— P. 66.
[26] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 79.
[27] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. К. Шмиговського.— С. 4.
[28] Там само.— С. 8.
[29] Там само.— С. 10.
[30] Там само.— С. 14.
[31] Dickens Ch. Hard Times.— P. 290.
[32] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. К. Шмиговського.— С. 13.
[33] Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка.— С. 48.
[34] Dickens Ch. The Adventures of Oliver Twist.— Moscow, 1953.— P. 160.

Семантика цього антропоніма хоч і прозора, все-таки вимагає певних асоціацій. В англійській мові уживається фразеологічний зворот „to hit bull's eye", який перекладається „влучити у ціль". Отже, вираз „bull's eye" означає „ціль". Треба враховувати те, що хазяїном собаки є Білл Сайкс, людина сувора й жорстока, що й виявляється у його поводженні з псом: „Чи то думки його були такі глибокі [...] чи то гнітючі думки так напосіли на нього, що йому треба було якось відвести душу, бодай штурхнути ногою безвинну тварину,— лишається спірним питанням. Та яка б там не була причина, але наслідком був штурхан і лайка, котрими він одночасно нагородив собаку"[35]. В. Черняхівська влучно назвала пса „Вовком"[36], оскільки далі автор підкреслює неприродну злість собаки: „Собаки взагалі не схильні мститися своїм господарям за їхні кривди, але пес містера Сайкса мав, очевидно, таку саму кепську вдачу, як і його пан, і, може, перебуваючи в цю мить під враженнями болісної образи, він без жодного попередження вчепився зубами в його черевик, шарпонув його щосили за литку й з гарчанням поліз під лаву..."[37] Хоча асоціативний зв'язок змінено, функції антропоніма „Bull's eye" передано адекватно. М. Пінчевський назвав собаку „П'ятак"[38]. Це мало наслідком стилістичну втрату — у перекладі зникли конотації злости, жорстокости. Досить дивний варіант цього антропоніма в російському перекладі А. Кривцової, в якому собака має кличку „Фонарик"[39]. Антропонім „Фонарик" не має пейоративного конотаційного забарвлення, мало того, викликає позитивні емоції.

Дослідник власних назв у творчості Ч. Діккенса Дж. Роу зазначає, що „багато власних назв у письменника взято з життя"[40]. Дослідивши мемуарну літературу, маршрути подорожей письменника і довідники імен часів Ч. Діккенса, він виявив, що були й справжні Twist, Unwin, Bates, Dawkins, Fagin, Sikes, Claypole та інші (усі ці імена використано в повісті „Олівер Твіст"). На фоні їх семантика значущих власних назв ще яскравіша.

Після пограбування будинку місіс Мейлі один з її слуг викликав поліцію. Прізвища полісменів — „Blathers and Duff"[41] — сповнені гострого сатиричного заряду. „Blathers" утворено від лексеми „blathers — to talk for a long time about things that are not important"[42], a „Duff" від „duffer" — „someone who is stupid or not very good at something"[43]. У дослівному перекладі ці антропоніми звучали б приблизно так „Марнослов і Тупиця". В усіх трьох перекладах цього твору ці власні назви

---

[35] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. В. О. Черняхівської.— К., 1993.— С. 118.

[36] Там само.— С. 123.

[37] Там само.

[38] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех.— К., 1987.— С. 121.

[39] Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста: Роман / Пер. с англ. А. Кривцовой.— Москва, 1986.— С. 89.

[40] Цит. за: Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика...— С. 53.

[41] Dickens Ch. The Adventures of Oliver Twist.— P. 300.

[42] Longman Dictionary...— P. 125.

[43] Там само.— P. 425.

[44] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех.— С. 227.

[45] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. В. О. Черняхівської.— С. 232.

транскрибовано — „Бледерз і Даф“[44], „Бледерз і Даф“[45], „Блєзерсъ и Дифъ“[46]. Отож, доводиться говорити про певну перекладацьку втрату, бо у читачів мовою оригіналу прізвища цих персонажів неодмінно викличуть усмішку. Інший персонаж-полісмен має ім'я „Jem Spyers“[47]. Антропонім одразу ж викликає асоціації із загальною назвою „spy“ (шпигун). У всіх перекладах цю власну назву передано через транскрипцію — „Джем Спаєрз“[48], „Спаєрз“[49], „Джем Спієръ“[50].

Спільною рисою згаданих значущих власних назв є те, що всі вони належать до другорядних персонажів твору. К. Зайцева вважає: „[...] якщо образ нічого не втрачає при транслітерації імени, особливо у досить великому творі (повість, роман), то варто відмовитися від перекладу імени. Але у передмові, в підрядковій примітці або, що найкраще, у словнику імен до твору варто вказати, які асоціації викликає це ім'я у читачів мовою оригіналу“[51].

Окремою проблемою у перекладі значущих власних назв можна виділити переклад прізвиськ. Особливістю цього пласту літературної ономастики є його конотативна забарвленість, яка часто відіграє важливу роль, передаючи ставлення інших героїв твору до персонажів.

У повісті „Олівер Твіст“ одного з персонажів звуть „Jack Dawkins“, але „among his intimate friends he was better known under the *sobriquet* of „The Artful Dodger“[52]. Лексема „dodger“ має значення „хитрун, ловкач; пройда“[53]. Її семантика підсилюється словом „artful“ — „хитрий, спритний“[54]. М. Пінчевський транскрибував саме ім'я, а прізвисько передав як „Спритний Пройда“[55]. В. Черняхівська використала лексему „Проноза“[56], але в перекладі її експресивність відчутно менша, оскільки є тільки одна лексема замість двох у першотворі. У тексті 1891 р. перекладач також транскрибував саме ім'я „Джекъ Докінсъ“[57], а прізвисько замінив стилістично нейтральним словом „майстер“[58]. Ця лексема містить лише часткову семантику оригіналу, оскільки семантика слова „майстер“ — „той, хто досяг високої майстерності в своїй роботі“[59]. У перекладі зникли семи хитрости, спритности, які контекстуально важливі, оскільки йдеться про злодія.

Інший приклад з цього твору, крім самого прізвиська, містить ще й

---

[46] Дікенс К. Олівер Твіст. Повѣсть.— Львов, 1891.— Т. 40.— С. 182.

[47] Dickens Ch. The Adventures of Oliver Twist.— P. 307.

[48] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех.— С. 232.

[49] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. В. О. Черняхівської.— С. 237.

[50] Дікенс К. Олівер Твіст. Повѣсть.— С. 189.

[51] Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика...— С. 33.

[52] Longman Dictionary...— P. 96.

[53] Англо-український словник.— Т. 1.— С. 313.

[54] Там само.— С. 77.

[55] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех.— С. 71.

[56] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. В. О. Черняхівської.— С. 69.

[57] Дікенс К. Олівер Твіст. Повѣсть.— С. 33.

[58] Там само.

[59] Словник української мови: В 11-ти т. / Редкол.: І. Білодід (голова) та інші.— К., 1973.— Т. IV.— С. 599.

одночасне вживання двох лексем, які входять до різних шарів лексики. У розмові з місіс Мейлі полісмени Бледерс і Даф згадують про одного з учасників цікавого пограбування: „...that was done by Conkey Chickweed, that was. — You always gave that to him", replied Duff. „It was the Family Pet, I tell you". „Conkey means Nosey, ma'am", interposed Duff"[60]. Лексема „conkey" є дериватом від „conk" — „ніс, носюра"[61], який в англійській мові входить до сленгу. М. Пінчевський відтворив семантичні функції прізвиська, переклавши його „Носач", а другу частину транскрибував — „Чіквід"[62]. В оригіналі до „conkey" дано пояснення „nosey", оскільки жінкам з вищого прошарку суспільства сленгове прізвисько могло бути незрозумілим. Українська лексема „носач" семантично прозора і, хоча в перекладі вона також пояснюється („бо він мав довгого носа"[63]), це, на відміну від оригіналу, вже не є істотно важливим.

В. Черняхівська цілковито змінила семантику прізвиська — в її перекладі читач зустрічається з „Пролазою Чіквідом"[64]. Зміна прізвиська спричинила і зміну пояснення: „пролаза — значить спритник"[65]. Лексема „спритник" належить до стилістично нейтрального лексичного пласту, отже її використання для пояснення антропоніма „Пролаза" цілком виправдане. Також адекватною можна вважати і саму зміну прізвиська, оскільки перекладачка акцентувала увагу не на зовнішності персонажа, а на його спритності.

У наведеному раніше діалозі використано й інше прізвисько — „Family Pet". Його дослівний переклад звучить як „Сімейний улюбленець". М. Пінчевський знайшов аналог „Пестунчик"[66]. В. Черняхівська вжила зоонім „Кіт-Воркіт"[67], який, хоча семантично і близький до оригіналу (лексемою „pet" в Англії найчастіше позначають кота або собаку, що живе вдома), в українського читача викликає асоціативний зв'язок з українським фольклором („Кіт-Воркіт біля воріт чеше лапкою живіт..."[68]). Таким чином антропонім „Кіт-Воркіт" дещо українізує твір.

У порівнянні з українськими досить дивним звучить російський переклад А. Кривцової — „Семейный Пет"[69]. Вона дослівно переклала першу частину прізвиська і транскрибувала другу, таким чином майже зовсім утративши значущість прізвиська.

Отже, перекладачі, які відтворювали значущі власні назви у творах

---

[60] Dickens Ch. The Adventures of Oliver Twist.— P. 306.

[61] Англо-український словник.— Т. 1.— С. 226.

[62] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех.— С. 231.

[63] Там само.

[64] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. В. О. Черняхівської.— С. 237.

[65] Там само.

[66] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех.— С. 231.

[67] Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: Роман / Пер. з англ. В. О. Черняхівської.— С. 237.

[68] Золотий колосок. Збірник фольклорних і літературних творів для роботи з дітьми у дошкільних закладах за програмою „Дитина" / Упорядник Наталя Дзюбишина-Мельник.— К., 1994.— С. 37.

[69] Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста: Роман / Пер. с англ. А. Кривцовой.— С. 182.

Ч. Діккенса, використовували різні методи. Аналіз перекладів показує, що наприкінці XIX та у першій половині XX ст. значущі власні назви залишилися не перекладеними, про них не згадано ні у посиланнях, ні у примітках. К. Шмиговський транскрибував усі власні назви, тоді як Ю. Лісняковi вдалося адекватно відтворити їх українською мовою шляхом аналога у цільовій мові (40 відсотків), перекладу внутрішньої форми власної назви (50 відсотків) або рідше транскрипції (10 відсотків). У повісті „Олівер Твіст" значущих власних назв набагато менше і належать вони другорядним персонажам, а тому перекладачі часто їх транскрибували. У перекладі 1891 р. з допомогою транскрипції передано майже 100 відсотків значущих власних назв. У перекладі М. Пінчевського транскрибовано майже 50 відсотків власних назв, 20 відсотків відтворено методом добору аналога в українській мові, 30 відсотків припадають на інші методи (пропуск імені, передача внутрішньої форми або цілковита зміна імені). У перекладі В. Черняхівської більшість значущих назв транскрибовано (60 відсотків), 30 відсотків імен перекладачка знайшла аналог в українській мові.

Oksana SEMENIKHINA

**SPEAKING NAMES AS A PROBLEM OF TRANSLATION**
**(Based on Ch. Dickens' Works „The Adventures of Oliver Twist" and „Hard Times" and Their Translations into Ukrainian)**

The article deals with the problem of rendering the „speaking names" in translation. K. Shmyhovs'kyi's and Yu. Lisniak's translations of the novel „Hard Times" and V. Cherniakhivs'ka's and M. Pinchevs'kyi's translations and the anonymous translation (1891) of „The Adventures of Oliver Twist" were chosen for the analysis. The difficulty in rendering the „speaking names" is stipulated by the priority of the connotative meaning.

*Олексій ВОЛОС*

# ШЕКСПІРІВСЬКА МЕТАФОРА У ДРАМІ. ЦІЛІСНИЙ ПІДХІД

Про метафору Вільяма Шекспіра написано чимало спеціалізованих досліджень, переважно літературознавчого, філософського чи театрознавчого характеру. Однак шекспірівська метафора як категорія перекладознавства ще майже не вивчалася. Наше завдання як філологів, перекладознавців і перекладачів полягає у тому, щоб розкрити природу шекспірівського метафоричного мислення саме через опозиції понять: творче мислення драматурга — текст, індивідуалізм творчости — контекст епохи, ориґінал — переклад. На стикові цих понять виникає низка цікавих лінґвістичних і літературознавчих спостережень, які лягли в основу цієї невеликої розвідки.

Універсальність творчости Великого Драматурга проходить червоною ниткою крізь численні літературознавчі та перекладознавчі дослідження, зокрема, А. Анікста, М. Морозова, І. Франка, І. Ваніної, М. Шаповалової, і це зрозуміло, адже у своїй драматичній творчості В. Шекспір неабияку роль відводить панорамному і наскрізному зображенню дійсности, залучаючи водночас усі доступні йому вербальні й невербальні (жести, міміку героїв, пластику рухів) засоби. Жодному іншому поетові не вдавалося дати такого багатогранного опису людської природи або відтворити стільки пристрастей і настроїв з таким дивовижним багатством стилю, почуття і виразних засобів[1]. Метафора у шекспірівському дискурсі, а особливо та, що зведена потугами полісемії англійського слова, стає найбагатшим і найяскравішим засобом виявлення багатопланової архітектоніки середньовічної драми; метафора тут акцентує на таких компонентах драми, як підтекст, абстрактність, афористичність, символізм, інтелектуально-особистісне прочитання (бачення і розуміння), часова векторність, контекстуальна залежність, дискурсивна маркованість та інтертекстуальна універсальність (текстуальною, а згодом, інтертекстуальною метафорою стає сама назва драми „Ромео і Джульєтта“, що повністю накладається на драматичний конфлікт двох родин Монтеккі та Капулетті, які ворогують між собою, і водночас, передає глибокі почуття юного Ромео до своєї Джульєтти).

Оскільки саме поняття метафори стає тепер об'єктом вивчення не лише стилістики, але й логіки, риторики, літературознавства, когнітивної лінґвістики чи філософії мови, здійснюється спроба відійти від класично-

---

[1] Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії.— Львів, 2003.— С. 149.

літературознавчого розуміння метафори як одного з основних тропів поетичного мовлення[2]. Поняттям „троп" шекспірівську метафору обмежити не можливо, оскільки вона є основою літературного стилю — метафоризації героя, його образу у драматичному творі, реалізується у його поведінці, думках, а вже згодом — у мовленні. По неодноразовому прочитанні драм автора в оригіналі й при відповідному перекладознавчому зіставленні стає очевидним той факт, що шекспірівська метафора — це явище настільки універсальне, що вододіл між поняттями „поетичне" / „непоетичне" мовлення практично зникає. „Мовлення" типового шекспірівського героя (блазня, короля, слуги, принца, багатого єврея, закоханого тощо) є результатом мовлення насамперед внутрішнього, наслідком складної когнітивної діяльности середньовічного сучасника, вмотивованої бажанням *пізнати природу свого мікросвіту, переносячи його на макросвіт*; категоризуючи мікросвіт по-новому, але не новими, а тими, що вже є у свідомості героя поняттями. Метафоричне мислення могло спонукатись і зовнішніми чинниками (мислення у стані афекту), які лише імпліцитно були наявні у драмі (як-от сцена трагічної втрати дружини і дітей купця Егеона у „Комедії помилок"). Різниця між „поетичним" і „непоетичним" мовленням не виокремлюється у Шекспіра ще й тому, що досить відчутною у його драматичній творчості була саме антична традиція. Елемент „поетичного" у шекспірівській драмі поступався елементові „риторичному", оскільки середньовічний глядач приходив у „Глобус", щоб насамперед *побачити*, а вже згодом *почути*, що приводило (використовуючи поняттєвий апарат арістотелівської критики) до катарсису.

Роль метафоричного мислення у драматичному дискурсі аж ніяк не другорядна. Метафоричне перенесення в Шекспіра розмиває, зокрема, і граничні категорії естетики, де „прекрасне" межує з „потворним", а господар-аристократ може невимушено вдаватись до поведінки і до мови свого слуги (образи Антіфола Ефеського та Дроміо Ефеського у згаданій уже комедії). Метафора, вкладена драматургом в уста своїх героїв, ілюструє семантичну двоплановість експериментів Шекспіра над англійською мовою єлизаветинського періоду, суть яких зводилась до: 1) карбування новотворів, 2) зміни узуальної дистрибуції лексичної одиниці, 3) концептуальних метафор. Стисло проілюструвати ці явища можна такими прикладами: висловлювання з монологу Отелло — *exsufflicate and blown surmises*[3], що талановито переклала І. Стешенко як: *нікчемні і порожні підозріння*[4], є унікальним. Складність відтворення цієї метафори полягає у тому, що перекладачеві слід передати експресивну насиченість метафори, в основі якої лежить шекспірівський новотвір *exsufflicate*, який уживає лише цей автор, і лише у чітко визначеному контексті. На жаль, з огляду на фонетичну складність, ця лексема не прижилась в англійській мові (ані в давньому, ані в сучасному варіантах), а підміна її експресивним українським новотвором на зразок *вітропорожні* для методу перекладача драми не є виправданою технікою. Словесне оточення спрямоване головно на посилення виражальної функції метафори у шекспірівському дискурсі, яка може маркуватись лексичними, референто-залежними

[2] Літературознавчий словник-довідник.— К., 1997.— С. 456.
[3] The complete works of W. Shakespeare.— New York, 1936.— P. 956.
[4] Шекспір В. Твори: У 6 т.— К., 1986.— Т. 5.— С. 173.

реаліями: *Why give him gold enough and marry him to a puppet or an aglet-baby* [Тут і далі підкреслення автора] („The Taming of the Shrew“)[5]. Своєрідністю відзначається і переклад Ю. Лісняка: *Йому аби досить грошей, то він вам одружиться хоч би з лялькою, чи з олов'яною фігуркою*[6]. Правда, перекладач не вловив тут прихованого каламбуру, адже *aglet-baby* виступає тогочасною реалією — невеликою фіґуркою із зображенням черепа (уособлення смерти), якою прикрашали мотузки. Ось тут ми і натрапляємо на приховану метафору, інтелектуально не прочитану перекладачем (а згодом і мандрівний літературний мотив) *заручини зі смертю*. Концептуальна метафора (як улюблений авторський вислів поглибленого змісту) є визначальним штрихом у творчості Великого Британця. Вона піддається насамперед статистичному аналізу. У ході досліджень встановлено, що концепт *honest* лише у драмі „Отелло“ вживається аж 41 раз, як з позитивним значенням: чистий(а), чесний(а), справедливий(а), так і з його протилежною, імпліцитно вираженою опозицією: не чистий(а), не чесний(а), не справедливий(а). А от метафора іронічного характеру *Honest Iago*, яку неодноразово повторює Отелло — є ключовою для цієї драми, для цього героя, для двоїстости людської природи (добро і зло), яку той уособлює. Щоб зберегти когерентність драми, І. Стешенко у всіх випадках дотримується варіанта *Чесний Яго/Мій чесний Яго/Мій чесний, чесний Яго*[7].

Симптоматично, саме поняття „шекспірівської метафори“ вміщує приховану опозицію культур (культура англійська — культура українська), що дає змогу дивитися на явище неперекладности метафори дещо ширше. Порівняння своєї і чужої культур зазвичай має емоційне забарвлення. Вивчення зафіксованого в різних текстах емоційного відношення до тих чи інших феноменів дає змогу виявити емотивні характеристики лакун[8] метафори В. Шекспіра. Лакуна як типовий компонент концептуальної метафори у перекладі визначається поняттям неперекладности, оскільки реципієнтові „чужої“ культури бракує окрім лінґвокраїнознавчої, історичної, мовної компетенції, ще й прагматичної орієнтації. Відома річ: дотримання максимальної точности у відтворенні риторики Гамлета — це клопітка і „мозільна“ праця над кожним образним висловлюванням. Точність відтворення образу мотивується і таким чинником, як інтелектуальне прочитання цього твору. Брак поглиблених знань історичного та соціального характеру неминуче позначається на якості самого перекладу. Зокрема, „Гамлета“ у перекладі Леоніда Гребінки вже давно високо оцінила перекладознавча критика[9], та впадає в око такий його уривок:

*Hamlet: Let her not walk i' the sun: conception is a blessing: but not as your daughter may conceive*[10].

---

[5] The complete works...— P. 222.

[6] Шекспір В. Твори...— К., 1986.— Т. 2.— С. 88.

[7] Там само.— Т. 5.— С. 140, 158, 223.

[8] Сорокин Ю. А., Марковин И. Ю. Понятие „чужой“ в языковом и культурном контексте // Язык: этнокультурный и прагматический аспекты.— Днепропетровск, 1988.— С. 4.

[9] Габлевич М. Гамлет і європейський гуманізм // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції.— Львів, 1990.— Т. CCXXI.— С. 171.

[10] The complete works...— P. 747.

*То хай не гуляє вона на сонці. Всякий плід — божий дар, та не в лоні у вашої дочки*[11].

Певна натягнутість рядка свідчить, що перекладач зрозумів цю метафору дослівно. *Гуляти на сонці* з погляду гамлетівської метафорики це аж ніяк не побіжна фраза. Це та лаконічна мудрість, яка зрозуміла лише вдумливому читачеві (глядачеві тут, очевидно, натякали своєрідним рухом руки чи зведеними очима). Лише вдумливий читач зможе себе запитати: „А про яке сонце, власне, йдеться?", та „Чи завжди у Шекспіра сонце є просто „сонцем"? Розгадка оцього дивного *walk i' the sun* криється у подальшому контексті твору:

*King: How is it that the clouds still hang on you?*
*Hamlet: Not so my Lord, I am* ***too much i'th' Sun***[12].

На поверхні — неперекладна гра слів (англійською son—sun звучать як омоніми), але окрім того — *сонце* стає синонімом до поняття *королівська ласка.* Докладний аналіз шекспірівських висловів, основним компонентом яких є концепт *сонце,* показав, що з 250 випадків уживання цього концепту у драмах В. Шекспіра, за більшістю закріплено все ж образне, змістотворче значення; у більшості своїй образність підсилюється епітетними конструкціями з позитивними конотаціями, як-от: *holy sun, radiant sun, glorious sun, cheerful sun, fair sun, garish sun, all-seeing sun, blessed breeding sun, hidden sun* тощо. Цікавим видається факт, що Великий Драматург не просто створює метафору, переносячи чи накладаючи властивість одного явища на інше, а радше поєднує поняття на ґрунті подібности (використовуючи арістотелівську термінолексику). Інакше кажучи, лінґво-креативне мислення Шекспіра вже за самою його природою було *метафорично стихійним,* адже, створюючи нові поняття (пізнавальна роль метафори), автор ділить/категоризує світ вже з самого початку[13]. Таке членування перебуває у полярному полі взаємодії конкретного і абстрактного, загального і одиничного, типового й нетипового.

Варто зазначити, що перекладати непересічне метафоричне мислення драматурга — це свідчення неабиякої фаховости у відчутті його образного світу. Тут, крім згаданих уже проблем культурно-історичного та прагматичного плану, постає складна проблема передачі метафори спеціально-художнього і загальномовного характеру[14]. Очевидно, у драматичній творчості Шекспіра цю проблему слід висвітлювати в дещо іншому ракурсі: розрізнення метафори вищого і нижчого стилю художнього мовлення. В історії української шекспіріани особливої точности у відтворенні висохохудожніх образів досягає І. Стешенко. У шести перекладах драм Шекспіра їй вдалося дотримати метафоричної номінативности та інтертекстуальности авторського дискурсу нарівні з витонченим моделюванням вихідної картини світу. Дотримувалась вона і метафоричної травестії, зазвичай у рамках української літературної традиції:

---

[11] Шекспір В. Твори...— Т. 5.— С. 41.
[12] The complete works...— P. 736.
[13] Серебрянников Б. А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление.— Москва, 1988.— С. 203.
[14] Лосьев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.— Москва, 1976.— С. 155.

*Sam*: *'Tis true; and therefore women, being the weaker vessels, are ever thrust to the wall: therefore I will push Montague's men from the wall, and thrust his maids to the wall*[15].

*Самсон: То правда! Жінки — посудини слабкі, через те їх і припирають до муру. Отож і всіх чоловіків з дому Монтеккі відпихатиму від муру, а всіх дівчат припиратиму до муру*[16].

Дотепно дібраний Шекспіром каламбур, що його озвучив Самсон, дістає додаткове семантичне навантаження у вигляді алюзії до Біблії. „Жінки — посудини слабкі..." — одну з метафор Петра Шекспір істотно поглиблює до нового метафоричного наповнення. Хоча це висловлювання лише частково належить Шекспіру, перекладачеві не варто змінювати біблійні концепти (звужувати чи розширювати їх значення), оскільки тоді зникне алюзія, а отже, та картина світу, яка закріплена за цим висловлюванням. Ритмічна організованість цього рядка підсилюється військовими концептами В. Шекспіра *push/thrust*, що є типовими для військових походів і міжусобиць середньовіччя. Складність їх моделювання полягає у тому, що в англійській мові це короткі слова, що ідеально сприяє експресивності сценічного виконання. В українській мові це не так. Правда, І. Стешенко знаходить влучні омонімічно-морфологічні форми (синтетичні форми майбутнього часу) *відпихатиму/ припиратиму*. Мова виступає тут як вторинна форма існування мислення, а якщо субстанцією мислення є мозок, то субстанцією абстрактних мисленнєвих форм є, зокрема, *звукова мова*[17]. Відчуття ритмомелодики рядка — обов'язкова вимога до перекладача драми, який неодмінно мусить орієнтуватись на сценічне виконання свого перекладу.

В ієрархії шекспірівських концептів метафора, в основі якої лежить концепт *war*, стоїть не на периферії. У Шекспіра він переважно імплікується в метафорику висловлення любовних почуттів:

*Romeo*: *Well, in that hit you miss: she'll not be hit*
*With Cupid's arrow; she hath Dian's wit;*
*And, in strong proof of chastity well arm'd,*
*From love's weak childish bow she lives unharm'd.*
*She will not stay the siege of loving terms,*
*Nor bide the encounter of assailing eyes*[18].

*Ромео*: *Ти схибив і на цей раз не поцілив,*
*Бо не страшні їй Купідона стріли.*
*Та дівчина Діаниних звичаїв —*
*За щит вона собі цнотливість має,*
*І не вразить її той лук лукавий,*
*Байдужа їй облога красномовна.*
*Її не взяти штурмом почуттів...*[19]

---

[15] The complete works...— P. 315.
[16] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 314.
[17] Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке.— Москва, 1990.— С. 9.
[18] The complete works...— P. 318.
[19] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 321.

Приклад яскраво ілюструє майстерність відтворення індивідуального мовлення Ромео, його образного світу, системи цінностей і способу категоризації картини світу. Перекладач точно передає неримований пентаметр з певними ритмічними розбіжностями, які переслідують задум автора. Переклад І. Стешенко стисліший за оригінал, але менша кількість рядків компенсується тут посиленим метафоризмом. Це одна із взірцевих ознак її перекладацького методу. Будучи відомим перекладачем Шекспіра, І. Стешенко часто критикувала російських перекладачів за те, що вони подовжують рядки шекспірівської драми, що типово для граматики російської мови, яка для прямої номінації часто послуговується дієприкметниковими та дієприслівниковими конструкціями. Конденсованість українського рядка сприяє посиленню образного насичення, хоча останній рядок перекладу дістає відмінну від оригіналу опозицію. Саме через складність звукопозначення шекспірівська метафора створює перекладачеві драми невимовні труднощі. Варто б зазначити, що І. Стешенко у перекладацьких принципах віддана традиціям свого дідуся, відомого українського письменника і перекладача М. Старицького, який зробив неймовірно багато не лише для сприйняття світових традицій українською сценою, але й для розвитку української мови загалом. М. Старицький як один із перших перекладачів „Гамлета" українською мовою вправно використовував „військовий" принцип у драматичному перекладі, а саме: *жертвування одним образом, заради низки*, задля колориту мови назагал. З другого боку, філологічний аналіз тексту доводить той факт, що про стовідсоткову передачу шекспірівської метафори годі й говорити, адже семантичні лакуни (темні місця) та алюзії, які часто трапляються на інтертекстуальному рівні нераз не зрозумілі і сучасному англомовному читачеві, який уже внутрішньо потребує перекладу з орнаментальної середньовічної англійської на сучасну, прагматично орієнтовану і добре йому знану.

Процес перекладу метафори може бути ускладненим її синтагматичним характером, коли перекладач стикається з таким явищем, як категорія оцінки. Важливість вислову позиції персонажа породжує несумісність суб'єктивного досвіду перекладача у ставленні до тієї чи іншої метафори і її нової стилістичної функції. Метафори *Siege of loving terms* та *siege of grief* відрізняються категоріальним значенням оцінки (добре—погане), яке не знаходить свого прямого вияву у вихідній мові:

*Friar Laurennce: You, <u>to remove that siege of grief</u> from her,*
*Betroth'd and would have married her perforce...*[20]
*Брат Лор: Ви ж, бажаючи <u>розвіяти їй тугу</u>,*
*Хотіли повінчати силоміць*[21].

У цьому разі маємо імпліковану у драму ліричну експресивність, що втілюється засобом „затертої" метафори. І. Стешенко як перекладач тонко відчуває нероздільність у В. Шекспіра драматичного і поетичного дискурсу. А ще тут відчутне бажання перекладача сценічно відтворити той емоційний стан, який притаманний персонажу драми, і очевидно, „нав'я-

---

[20] The complete works...— P. 350.
[21] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 411.

заний“ нам автором[22]. Думка і форма, яку вона приймає, є певним прогнозуванням драматурга глядацької реакції на сказане, що наділяє шекспірівську метафору *комунікативними властивостями*. Розглядаючи драму як комунікативний акт (термін не зовсім вдалий, але усталений у лінґвістичній традиції), а метафору — як його складову, дослідникові дуже важливо акцентувати на реакції глядача/читача (перлокутивний ефект). Така реакція (ефективність комунікації) цілісно залежить також від інших чинників: 1) акторського втілення цієї метафори вербальними і невербальними засобами, 2) особистісного ставлення глядача/читача до персонажа, 3) обізнаности глядача/читача з мовою тюдорівської епохи та дискурсом творів Шекспіра зокрема, 4) майстерности перекладача (якщо драма втілена в іншому культурному довкіллі).

Метафора у Шекспіра — одне з важливих джерел пізнання довкілля, саме такого, яким бачив його пересічний середньовічний глядач. Апелюючи до його світосприйняття такими поняттями, як *war, fish, sea, herb*, Шекспір, отже, відкриває перед глядачем перипетії *„своїх“* подій, засобами *„їхньої“* мови. Дослідники неодноразово наголошують, що творам англійського драматурга притаманна така правдивість, яка може поширюватись на весь людський рід і на всі часи — те вічне і незмінне, що стоїть поза часом і простором[23]. Причому така універсальність притаманна і оригінальному, і перекладному дискурсу драматурга. Концепт *bait*, що раз у раз трапляється у його оригінальних драмах, набуває у перекладах І. Стешенко досить широкої парадигми (*принада, наживка, гачок, чарувати*). Цей факт засвідчує, що для досягнення літературного ідеалу у перекладі перекладач (якщо він досвідчений і талановитий) ніколи не використовуватиме лексичні „заготовки“, а радше прагнутиме знайти свої „щирі“ способи відтворення концептів. І саме такі концепти вміщують у собі цілу гаму прихованих конотацій:

*Prologue*
*Now Romeo is beloved and loves again,*
*Alike bewitched by the charm of looks,*
*But to his foe supposed he must complain,*
*And she steal love's sweet bait from fearful hooks*[24].

*Пролог*
*Ромео любить, ця любов взаємна,*
*Та певності в собі він не знайде!*
*Він ворога блага, вона ж таємно*
*Принаду з вудки згубної краде*[25].

Як бачимо, переклад звучить художньо, образність динамічна, а метафорична місткість рядка сприяє зародженню естетичного сприйняття. Хоча, декодуючи елементи тексту, перекладач змінює культурний код

[22] Boillot M. The Methodical Study of Literature.— Paris, 1924.— P. 77.
[23] Селезінка І. О., Селезінка О. М. Особливості творчого методу В. Шекспіра.— Львів, 2002.— С. 246.
[24] The complete works...— P. 324.
[25] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 337.

останнього рядка, замінюючи таким чином *fearful hooks* — гіперонімом — *згубна вудка*. Власне кажучи, замінюється лише частина значення метафори, в якій збережено tertium comparationis „виманювання за допомогою наживи". Звичайно, за словом *вудка* так само закріплена відповідна архісема, але український національний колорит усе-таки у перекладі останнього рядка відчутний. Для письменника і перекладача вихідні мовні образи мусять бути однаково важливими, і якщо не відмовлятись від них у діяльності перекладача, то зміст цих одиниць треба доносити до читача. Тому перекладачеві не слід братися передовсім до пошуку гідної заміни оригінального вислову, він має прагнути ввести реципієнта у світ образів вихідної мови[26]. Так, працюючи над рядками драм Шекспіра, І. Стешенко особливо дбала про відтворення образности засобами української мови, використовуючи для цього лексику і фраземіку різних реґістрів:

*Gratiano* *I tell thee more about this another time*
*But fish not with this melancholy bait*[27].

*Грацiано* *Я згодом побалакаю з тобою*
*Докладніше про це, та кинь лише*
*Ловити на гачок сумного виду*[28].

Оригінальність метафори тут полягає у тому, що завдяки суміщенню поняття конкретного й абстрактного з'являються нові семантичні деталі тексту, що своєю чергою точно передано у перекладі. Просторові межі конкретного тут відчутно розширюються, а акцент перекладач робить власне на розмовному компоненті значення. Що більше, метафори з концептом *bait* — *наживка* наскрізні у драмах Шекспіра:

*Don Pedro:* *Why, what effects of passion shows she?*
*Claudio:* *Bait the hook well: this fish will bite*[29].

*Дон Педро:* *Але чим вона цю пристрасть виявляє?*
*Клавдіо:* *Настромлюйте принаду на гачок: рибка зараз клюне*[30].

*Salarino:* *Why, I am sure, if he forfeit, thou wilt not take his flesh: what's that good for?*
*Shylock:* *To bait fish withal: if it will feed nothing else, it will feed my revenge*[31].

*Салеріно:* *Е! Я певен, якщо він не зможе заплатити в строк, ти ж не вимагатимеш його м'яса; навіщо воно тобі здалося?*[32]
*Шейлок:* *Для наживки на рибу! Якщо воно нікого не нагодує, то нагодує мою помсту!*

[26] Медведев В. В. Проблема интерпретации в переводе // Экспрессивность текста и перевод.— Казань, 1991.— С. 100.
[27] The complete works...— P. 448.
[28] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 482.
[29] The complete works...— P. 747.
[30] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 34.
[31] The complete works...— P. 460.
[32] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 519.

*Ursula:* *The pleasant'st angling is to see the fish*
*Cut with her golden oars the silver stream,*
*And greedily devour the treacherous bait:*
*So angle we for Beatrice*[33].

*Урсула:* *Найбільша втіха для рибалки — бачить,*
*Як рибонька на веслах золотих*
*Мчить, розтинаючи сріблясті хвилі,*
*Щоб проковтнуть пожадливо принаду,*
*Отак і ми впіймаєм Беатріче*[34].

*Adriana:* *If voluble and sharp discourse be marr'd,*
*Unkindness blunts it more than marble hard:*
*Do their gay vestments his affections bait?*[35]

*Адріана:* *Якщо дотепності я розучилась*
*І жвавості в розмові,— спричинилась*
*Лише його байдужість зла до того,*
*Що схожа я до мармуру твердого.*
*Чи їх убрання так його чарує?*[36]

Метод семантичної компенсації у драматичному перекладі розкриває приховані виміри сприйняття тексту. Метафоричне мислення як різновид художнього експерименту є певною перевіркою художнього слова на витривалість. Емотивний заряд метафори починає виявляти себе тоді, коли перекладач сповна усвідомлює її семантичні пласти, прагматичне і референтне значення. Вибір слів у вихідній мові може ілюструвати те, як перекладний текст відображає світосприйняття і світовідчуття не лише автора-драматурга, але певною мірою і перекладача. Орієнтуючись на сучасну аудиторію читачів/глядачів, перекладач встановлює для себе „границю художньої чутливости" пересічного реципієнта, орієнтується на його культурний досвід та світоглядний підтекст[37]. Характерно, що метафора доповнюється у своїй структурі функцією пізнання, яка знаходить свій вияв у метатекстових вкрапленнях. Читача/глядача змушують віднаходити особистісне розуміння того чи іншого явища через незвичне для нього перенесення. Для цього досить бути чутливим до того, що означають компоненти такого перенесення (їх узуальне значення) і що вони втілюють у конкретному, ситуативному контексті (їх прагматичне значення). Для пересічного читача/глядача функціональна частина перенесення (називає воно нове явище чи описує його) відходить на другий план.

Йому цікава сама виражальна функція, яка досягається шляхом поєднання *незвичних* або *непоєднуваних* речей. Виражальна функція метафори може реалізовуватися стилістичним маркуванням:

---

[33] The complete works...— P. 610.
[34] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 40.
[35] The complete works...— P. 163.
[36] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 18.
[37] Барг М. А. Шекспир и история.— Москва, 1976.— С. 70.

*Salanio:* *Believe me, sir, had I such venture forth,*
*The better part of my affections would*
*Be with my hopes abroad. I should be still*
*Plucking the grass, to know where sits the wind,*
*Peering in maps for ports and piers and roads;*
*And every object that might make me fear*
*Misfortune to my ventures, out of doubt*
*Would make me sad*[38].

*Саланіо:* *Повірте, друже:*
*Якби я ризикнув так само,*
*Як ви, то навздогін моїм надіям,*
*Мабуть, летіли б і мої чуття!*
*Раз по раз рвав би й підкидав травичку,*
*Аби довідатися, звідки вітер;*
*Шукав би пристрастей, портів на картах*
*І рейдів. Кожна річ, яка могла б*
*Моїм ділам загрозу вістувати,*
*Мені б у серце смуток заронила*[39].

У цих рядках драматург інтриґує насамперед персоналізацією мовлення, яка закріплена у метафорі, адже, хоч мова Шекспіра і покрилася „пилюкою століть", більшість сучасних читачів „інстинктивно" відчуває, що, наприклад, Гамлет говорить не так, як говорить Офелія, Отелло говорить не так, як говорить Яго, і так далі[40]. Не кожен пересічний читач/глядач зможе поцінувати перекладацьку знахідку *Мені б у серце смуток заронила*, бо це, насамперед, нетипове висловлювання його епохи є результатом мислення образного, а не предметного. Цікаво, що в ориґіналі такої міри емоційного заряду немає, але вона імпліцитно втілена у самому характері Саланіо, у його манері висловлюватись.

Поглиблюючи текст, шекспірівська метафора може позиціонувати низку абстрактних категорій, як-от: моральність/аморальність, добро/зло, юність/старість, правда/неправда тощо. Так, висловлюючи свої погляди на місце „доброго" і „злого" у кожній людині, Шекспір послуговується часто метафорами зі стрижневим концептом *рослина*. Драматург переконаний у двоїстості людської природи, а для доступного розуміння цієї ідеї послуговується образом *отруйної квітки*, яка символізує усю складність природи людини:

*Friar Laurence:* *Within the infant rind of this small flower*
*Poison hath residence and medicine power:*
*For this, being smelt, with that part cheers each part;*
*Being tasted, slays all senses with the heart.*
*Two such opposed kings encamp them still*
*In man as well as herbs, grace and rude will;*

[38] The complete works...— P. 447.
[39] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 479.
[40] Морозов В. Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц // Статьи о Шекспире.— Москва, 1964.— С. 221.

*And where the worser is predominant,*
*Full soon the canker death eats up that plant*[41].

*Брат Лор:* *Ось квіточка мала; в стеблі цім самім*
*Трутизна вбивча змішана з бальзамом,—*
*Понюхав лиш — і сили повен вщерть*
*А на язик узяв — раптова смерть.*
*Отак добро і зло поміж собою*
*І в людях, як в траві, стають до бою;*
*Якщо ж добро не подолає зла*
*Кінець і для людини, й для стебла*[42].

У першому рядку Шекспір говорить про щойно народжену квітку, що є алюзією до концепту дитина. Відтворюючи багатозначний образ, І. Стешенко стискає рядок з допомогою прагматичної інтерпретації (дейктичний займенник *ось*). Тут відображається дуже цікавий феномен її перекладацького почерку, а саме поєднання драматичного і літературного первнів (перекладач була фаховою актрисою). Вміло використовуючи гіпоніми та експресивний синтаксис рядка, вона вичерпно передає образність оригіналу, найголовніший чинник художности, який „сам по собі" існувати б не зміг[43]. Український переклад апелює до сильних алегоричних образів, крізь які видно „зернини" шекспірівської мудрости, жертвуючи натомість спрощенням символіки (рядки 5, 6, 8).

На окрему увагу заслуговує у Шекспіра метафорика *кохання* і *смерти*. Це, власне, вихідні точки його образности, які пунктирно накладаються на всю драматичну творчість автора. Власне, поєднання *світлого* і *темного* (темного, правда, набагато більше) у шекспірівській метафорі спонукує до її цілісного розуміння. Ті ж „рослинні" метафори набувають іншого відтінку значення оцінки:

*Juliet:* *This bud of love, by summer's ripening breath,*
*May prove a beauteous flower when next we meet.*
*Good night, good night! as sweet repose and rest*
*Come to thy heart as that within my breast!*[44]

*Джульєтта:* *Теплий подих літа*
*Нехай цю бруньку ніжного кохання*
*Оберне в пишну квітку запашну,*
*Коли з тобою зійдемося ще раз.*
*Добраніч! Хай у тебе переллється*
*Той мир, що вщерть моє сповняє серце!*[45]

Метафора у тканині шекспірівської риторики поширюється епітетами *брунька ніжного кохання, пишна квітка запашна*, що компенсує емотив-

---

[41] The complete works...— P. 327.
[42] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 346.
[43] Федоров А. В. Основы общей теории перевода.— Москва; Санкт-Петербург, 2002.— С. 283.
[44] The complete works...— P. 325.
[45] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 342.

ний заряд, дещо втрачений у першому і в останньому рядках. Естетична функція метафори тут композиційно обумовлена і стає важливою ланкою для розуміння шекспірівської естетики загалом, у якій визначальний словесний образ. Словесний образ зіставляє природне і духовне, не пізнане і конкретне, причому конкретне водночас є як метафоричним, так і символічним[46].

За різновидами семантичної цілісности тексту найпоширенішими різновидами метафор у Шекспіра є: 1) експресивно-оцінкові (*siege of loving terms, fishmonger*); 2) концептуальні (*bud*); 3) практично-мисленнєві (*to back — to show back*); 4) експериментальні авторські (*under the heaven's eye*); 5) редуковані, що базуються на „згорнутих" образах (*walking in the Sun*); 6) евфемістичні (*thrust his maids to the wall*); 7) полісемантичні (*exsufflicate and blown surmises*); 8) підтекстові (*Honest Iago*); 9) символічні (*Romeo and Juliet*).

Така різноманітність категорій свідчить, що у зображальних засобах Шекспір був і залишається неперевершеним.

Отже, метафору В. Шекспіра належить розглядати як у когнітивному, культурно-історичному, естетичному, так і у філософському плані.

**Oleksiy VOLOS**

## SHAKESPEARIAN METAPHOR: AN INTEGRAL APPROACH

The in-depth survey provides an integral understanding of metaphor as a conceptual device of W. Shakespeare's dramatic discourse. The objective of the study is to gain a better insight into the cognitive sphere of metaphor through the artistic translation as the most intricate problem of literary interaction.

Like most of his contemporaries W. Shakespeare was profoundly affected by performance. Metaphorization of his charaters' speeches had a pronounced effect both on his literary style and thematic interests, where metaphor itself can be hidden in the imagery of a villain's speech or in the whisper of an aristocrat. W. Shakespeare turned his metaphor into a sound literary expression which increases to the extent of a monologue, play, to the extent of all the writings by Shakespeare. It is metaphoric thinking that illustrates the semantic duality of Shakespeare's experiments in the conventional Elizabethan English. The language of the Great Playwright makes all modern conceptions of metaphor rather vague first of all because the researchers consider linguistic facts separately, apart from the poetic discourse. The string of metaphoric transformations, personifications, latent similes of his monologue enables one to research these tropes not only from the point of view of semantic relations between the elements of their structure, but to discern artistic impressions they all result in. Metaphoric realization of Shakespeare's images in the translations by Iryna Steshenko is associated with a specific social environment and historical background of a play.

[46] Николина Н. А. Филологический анализ текста.— Москва, 2003.— С. 85.

*Ольга ГРАБОВЕЦЬКА*

# ДЕНОТАТИВНО-ОБРАЗНЕ КАЛЬКУВАННЯ ЯК СПОСІБ ПЕРЕКЛАДУ ЕПІТЕТНОЇ КОНСТРУКЦІЇ
## (Якого кольору „Вишнева Україна“?)

Епітет — компонент образного світобачення, що відображає поєднання особистої оцінки та типових ознак різноаспектних явищ дійсности. Образно змальовуючи особу, предмет, дію чи явище, епітет виражає емоційне ставлення до них; підкреслює ознаку (колір, розмір, форму, якість, властивість) описуваного, найхарактернішу щодо певної життєвої ситуації або — художньої мети мовця[1]. У такий спосіб стверджується своєрідна двоплановість епітета, що поєднує його аксіологічну і когнітивну вартість. Логічне означення, на противагу художньому, відзначається домінуванням когнітивного аспекту.

Українському художньому мовленню властиві епітетні конструкції надзвичайної емоційної наснаги, часто з етнокомпонентом або ж з сильними асоціаціями до вертикального контексту, пор.: „*А треба було вдряпатись кігтями // Закляклих рук в той* ***кревнорідний грунт,*** *// Зерном лишитись — хай би в вовчій ямі,— // Щоб виросли з землі і гнів і бунт*“[2]; „*І ось — Стефаник і Куліш, // Ось — Коцюбинський, Леся — квіти // Степів страждальної землі, // Народу* ***самосійні діти***“[3].

Саме ця абстрактність і далека асоціативність українських епітетних конструкцій часто бентежить англомовних перекладачів, бо американський та англосаксонський спосіб мислення і бачення далеко конкретніший, прецизійніший. Порівняймо строфу з „Балади про хула-хуп“ І. Драча, поета „буйно-асоціативного“, за визначенням Б. Бойчука[4], з її англомовним перекладом, здійсненим групою перекладачів: „***Задихано, засмагло, дзвінко*** *//* ***Завмер*** *на клаптику вогню: // В* ***незайманострунку легінку*** *//* ***Пахучим поглядом*** *бриню*“[5] — „*Then, sunstruck, panting, // I stand rooted in the hot sand: // her* ***slim form,*** *her eyes* ***hold*** *me, // my eyes zing towards her*“[6]. Як зазначає один з авторів перекладу, в англомовній

---

[1] Українська мова. Енциклопедія / Редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зеблюк та ін.— К., 2000.— С. 160.

[2] Маланюк Є. Поезії / Упоряд. та передм. Т. Салиги; Прим. М. Старовойта.— Львів, 1992.— С. 585.

[3] Там само.— С. 153.

[4] Бойчук Б. Перекладацькі конфронтації й компроміси // Studia Ucrainica.— 1988.— N 4.— Special issue.— P. 6.

[5] Драч І. Сонце і слово: Поезії.— К., 1978.— С. 74.

[6] Бойчук Б. Перекладацькі конфронтації...— P. 7.

поезії асоціації предметніші[7]. Тому-то й авторський епітет-неологізм *незайманострунка* перетворюється на звичайне *slim*, а від блискучого образу, створеного епітетним ланцюжком *задихано, засмагло, дзвінко* і метафорою *клаптик вогню*, після перекладацьких трансформацій залишається лиш інформація, позбавлена щонайменших емоцій і образности.

Проблема точного відтворення оригіналу ключова у теорії і практиці перекладу. В. Коптілов уважає досконалим такий переклад, який передає ідейно-образну суть першотвору через відображення його семантико-стилістичної структури[8]. Однак інколи, зачарований висловом оригіналу, перекладач калькує його в матеріалі цільової мови, не зважаючи на її норми, і, у результаті, читач дістає буквалістський переклад. Ось рядки Шекспірового сонета № 38: „*How can my Muse want subject to invent, // While though dost breathe, that pour'st into my verse // Thine own **sweet argument**, too excellent // For every **vulgar paper** to rehearse*“[9]. У перекладі О. Тарнавського українською мовою ця строфа звучить зовсім не поетично: „*Як може муза винайти сюжет, // Коли твій віддих ллється у мій вірш, // **Солодкий арґумент** твій; той предмет // В **вульґарній пресі** не повторять більш*“[10].

Численні наукові розвідки, присвячені калькуванню (Ш. Баллі, У. Вайнрайха, Л. Булаховського, Ю. Жлуктенка, С. Семчинського та ін.), переважно розглядали його як вид мовної інтерференції в ситуаціях природної двомовности. У перекладознавчому плані проблеми калькування досліджували О. Чередниченко, Р. Зорівчак, П. Бех, О. Медвідь. Р. Зорівчак впровадила в термінообіг перекладознавства поняття і терміни „денотативно-образна калька“ (калькування зовнішньої маніфестації словесного образу) і „смислово-образна калька“ (відтворення другого смислового пласту)[11].

Термін „калька“ потребує певного уточнення у застосуванні до перекладу епітетної конструкції. Калькування у перекладознавстві трактується як особливий вид запозичення, коли структурно-семантичні моделі мови-джерела відтворюються поелементно матеріальними засобами мови-сприймача[12]. Епітетна конструкція має чіткі синтаксичні характеристики. Одначе, за висловом В. Матезіуса, кожна мова, сприймаючи дійсність по-своєму, оформляє її відповідно до своєї власної системи[13]. Тому-то, як твердить Р. Зорівчак, проста заміна при калькуванні не завжди можлива, і численні кальковані вислови розходяться за своєю структурою з калькованими об'єктами і не підходять під категорію буквальних

[7] Бойчук Б. Перекладацькі конфронтації...— P. 7.

[8] Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навчальний посібник.— К., 2002.— С. 5.

[9] Shakespeare W. Sonnets / Ed. with an introduction & critical commentary by Barbara Herrnstein Smith.— New York, 1969.— P. 92.

[10] Шекспір В. Сонети / Пер. з англ. О. Тарнавського; Передмова М. Тарнавської.— Філадельфія, 1997.— С. 87.

[11] Зоривчак Р. П. Лингвостилистические характеристики художественного текста и перевод: (На материале переводов украинской прозы на английский язык) / Автореф. дис.... докт. филол. наук: 10.02.04, 10.02.20 / Киев. гос. ун-т им. Т. Шевченко.— К., 1987.— С. 17—20.

[12] Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози).— Львів, 1989.— С. 128.

[13] Матезиус В. Язык и стиль // Пражский лингвистический кружок.— Москва, 1967.— С. 445.

копій з них[14]. Отже, у цьому дослідженні кальками вважаються епітетні конструкції, що, передусім, зберігають денотативний і / чи конотативний змістові пласти, приміром: *„Actually he was one of those for whom* ***the sensual world*** *does not exist, and faced with a concrete fact he brought to it a vast surprise"*[15] — *„А що він належав до людей, для яких* ***світу почуттів*** *не існує, то, зіткнувшись тепер з ними, вкрай розгубився"*[16]; *„І стежив я, і я веснів: // Акордились планети. // Навік я взнав, що Ти не Гнів,— // Лиш* ***Сонячні Кларнети****"*[17] — *„And I watched, and springtimed: // The planets harmonized. // I learned forever that You are not Wrath, // But* ***Clarinets of the Sun****"*[18].

Специфічні стильотворчі особливості, як, приміром, вибір художніх засобів, не завжди знаходить втілення в перекладі. Коли перекладач не зважає на особливості стилю першотвору, він неодмінно залишається байдужим і до власного викладу, пропонуючи читачеві звичайнісінький переказ, подекуди навіть спотворюючи первинну авторську ідею. Порівняймо два переклади уривка із знаменитого вірша В. Сосюри „Любіть Україну", що їх здійснили відомі перекладачі Джон Вір та М. Найдан: *„Любіть Україну у сні й наяву, //* ***вишневу свою Україну****, // красу її вічну живу і нову, // і* ***мову її солов'їну****"*[19]. Епітетні конструкції *вишнева Україна* та *солов'їна мова* не лише відображають тонке сплетіння авторських асоціацій, а й уміщують багатий етномовний компонент, певний культурно-естетичний досвід цілої нації. Тому-то ці образи, чіткі і зрозумілі для рідної аудиторії, стають своєрідною загадкою для носіїв іншої культури, а відтак вимагають від перекладача вдумливого прочитання. Метод покомпонентного калькування заледве чи можна використати у такій ситуації, адже він, мабуть, зосередить читацьку аудиторію на першому смисловому рівні, залишивши поза увагою образне наповнення, як це спостерігаємо у перекладі М. Найдана: *„Love Ukraine in sleep and awake, // your* ***cherry red colored Ukraine****, // love her beauty, forever alive and new, // as well as her* ***nightingale language****"*[20]. Перекладач невірно прочитав український прикметник *вишнева*, що прямо пов'язаний із вишневим садом — символом нашого рідного краю. Згадаймо, хоча б народнопісенне: *„Ой у вишневому саду // Там соловейко щебетав..."* або ж шевченківські рядки з поезії, що по праву вважається класичним зображенням рідного дому: „Садок вишневий коло хати"[21]. Очевидно, поняття *вишневий сад* є асоціативною реалією в українсько-англійському бінарному зіставленні. У перекладі М. Найдана англомовлянин не побачить і не почує отого трепет-

---

[14] Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія (На матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою).— Львів, 1983.— С. 89.

[15] Fitzgerald F. Scott. Tender is the Night.— Moscow, 1983.— P. 75.

[16] Фіцджеральд Ф. Скотт. Великий Гетсбі; Ніч лагідна: Романи / Пер. з англ. М. Пінчевського; Післямова В. Кухалашвілі.— К., 1982.— С. 193.

[17] Тичина П. Ранні збірки поезії / Пер., передм. від перекладача і примітки М. Найдана; Передм. В. Неборака.— Львів, 2000.— 430 с. = Tychyna P. The Complete Early Poetry Collections / Translated with a Critical Introduction and Notes by M. M. Naydan; Guest introduction by V. Neborak.— Lviv, 2002.— C. 30.

[18] Там само.— С. 31.

[19] Сто років юності: Антологія української поезії в англійських перекладах / Уклад. О. Лучук, М. Найдан.— Львів, 2000.— С. 216.

[20] Там само.— С. 217.

[21] Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т.— К., 1991.— Т. 2.— С. 11.

ного ставлення поета В. Сосюри до своєї Вітчизни. Читач побачить лише вишнево-червоний колір (*cherry red colored*), що навіть приблизно не відповідає оригінальному образу. Наступна денотативно-образна епітетна калька, що її створив М. Найдан,— *nightingale language*, також дезінформує, читача чи радше залишить його байдужим. Оригінальний образ *мова солов'їна* побудований на основі української реалії-символу *соловей*. Адже, коли реалія стає компонентом тропа, вона втрачає денотативне значення і функціонує лише в конотативному плані з затемненням локальної характеристики[22]. У наведеному прикладі головний акцент робиться на другому смисловому пласті — *мелодійна, співна*. В англомовному світі солов'їв мало (у Канаді їх зовсім нема), тому читач потребуватиме роз'яснення як першого, так і другого смислового пласту штучної кальки *nightingale language*. Отож, помилки допускають і досвідчені перекладачі, як М. Найдан — автор окремих англомовних видань творів Л. Костенко та П. Тичини.

Переклад епітетів часто передбачає певні зсуви на шкалі естетичних і культурних цінностей, тому вибір перекладача, його глибоке розуміння усіх найтонших нюансів оригінального образу набуває істотної ваги. Дж. Вір майстерно впорався із цим завданням: *„Oh, cherish Ukraine in the night, in the morn, // **Her cherry-orchard beauty** hold dear, // The charm that is ageless, yet ever new-born, // **And the song of her speech** in your ear"*[23]. Ситуативно-дескриптивне розтлумачення першої епітетної конструкції (*вишневу свою Україну :: Her cherry-orchard beauty*) у поєднанні з дескриптивною перифразою у другій (*мову її солов'їну :: the song of her speech*) відкриває перед читачем істинну ідею, закодовану в авторських епітетах. Символізм епітетів зникає, проте яскрава образність залишається.

Використання денотативно-образної епітетної кальки стає у пригоді, коли справжній смисл словесного образу, створеного епітетом, є прозорим. Ідеться, насамперед, про випадки, коли у дескриптивній чи естетичній функції вживаються прикметники чи іменники, що мають у цільовій мові відповідники з подібними конотативними компонентами. У таких випадках скалькувати структурно-семантичну модель засобами мови-рецептора не важко, приміром: *„Живуть на Зачіплянці здебільшого **праведні люди**, або, як Микола-студент сказав би, **правильні**"*[24] — *„People living in Zachipllianka are mostly **righteous**, or as Mykola the student would put it — **the right people**"*[25]; *„They stopped thinking with an almost **painful relief**, stopped seeing..."*[26] — *„Обоє майже **з болісним полегшенням** не чули ні про що й нічого не бачили..."*[27]

Проте справжнім викликом для перекладача стають випадки, коли доводиться перекладати епітетні конструкції з компонентами, що мають різний обсяг значень (певні розбіжності у семантичних структурах) в

---

[22] Зорівчак Р. П. Реалія і переклад...— С. 132.

[23] Anthology of Soviet Ukrainian Poetry / Comp. by Honcharuk Z. Transl. from Ukrainian.— Kiev, 1982.— P. 91.

[24] Гончар О. Т. Собор: Роман.— К., 1989.— С. 5.

[25] Honchar O. The Cathedral / Tr. by Yu. Tkach and L. Rudnytzky.— Washington; Philadelphia; Toronto, 1989.— P. 15.

[26] Fitzgerald F. Scott. Tender is the Night.— P. 102.

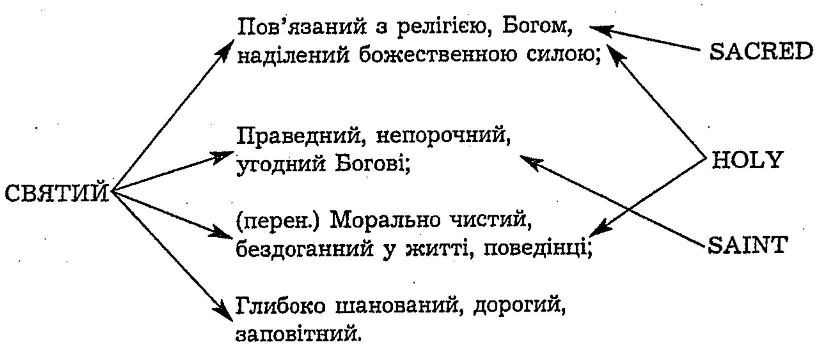
[27] Фіцджеральд Ф. Скотт. Великий Гетсбі; Ніч лагідна...— С. 221.

українській та англійській мовах. Слова, однозначні в одній мові, можуть бути багатозначними в іншій; слова, багатозначні в обох мовах, не завжди збігаються у всіх своїх лексико-семантичних варіантах, іноді збіг обмежується одним лексико-семантичним варіантом[28].

Цікава, з цього погляду, тематична група епітетів, що належать до семантичного поля високих моральних рис, приміром, прикметник *святий*— один з найулюбленіших епітетів Т. Шевченка. Словник мови Шевченка засвідчує значний узус цієї лексеми у поетичному лексиконі Кобзаря. У Шевченкових текстах вона функціонує як художнє означення у понад 120 словосполученнях.

Як влучно зазначає М. Коцюбинська, для поезії Шевченка характерна повторюваність певних образних формул і понять, що розвиваються протягом усієї творчости поета. Він носить їх у собі „неначе цвяшок в серце вбитий", звертається до них за внутрішньою потребою[29]. Застосовуючи одну і ту саму стилістичну формулу, щоразу надаючи їй нових художніх імпульсів, Т. Шевченко розширив комбінаторні можливості лексеми *святий*, що у свою чергу пов'язано з розширенням її семантичної структури. Поет часто використовує означення так, що в ньому криються глибинні епітетні властивоості, які зумовлені саме авторськими поетичними контекстами та творчими задумами. Прикметно, що Словник епітетів української мови фіксує лексему *святий* як епітет лише у 45 словникових статтях, що становлять лише 15 відсотків від усього обсягу словника, з яких лише 11 гасел збігаються з Шевченковими. Хоча загалом словник епітетів містить 42 слова-заголовки, що у лексиконі поета вживаються у супроводі епітета *святий.*

Широка палітра понять і відчуттів, уміщена в лексемі *святий,* не знаходить свого повного віддзеркалення в англійській мові. Її лексикон фіксує три прикметники (*sacred, holy, saint*), що їхня семантична структура лише частково збігається із семантичною структурою українського *святий.* Графічно це показано на ілюстрації.




Співвіднесеність семантики словникових відповідників
*святий, sacred, holy* та *saint*

[28] Левицкая Т. Р., Фитерман А. М. Проблемы перевода. (На материале современного английского языка).— Москва, 1976.— С. 156.

[29] Коцюбинська М. Кругообіг образів // В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник / Редкол. П. Білецький та ін.— К., 1989.— Вип. 5.— С. 121.

У багатьох випадках віднайти повний еквівалент не складно через очевидні збіги у семантичних структурах зазначених прикметників. Насамперед, ідеться про конструкції, у яких денотативний та конотативний макрокомпоненти смислової структури означення актуалізуються пропорційно. Це, передусім, конструкції, у яких лексема *святий* репрезентує релігійні поняття, пор.: „*Бере **письмо святе** в руки, // Голосно читає...*“[30]. У К. Андрусишина-В. Кіркконнелла та Г. Маршалла читаємо відповідно: „*Into his hands he takes the **Holy Scriptures***“[31], „*Takes in his hand the **sacred book**...*“[32] Обидва вирази (*Holy Scriptures, sacred book*) зафіксовані у Webster New International Dictionary на позначення Біблії чи іншої книги релігійного змісту, що містить основні постулати певної релігії. Ще один приклад: „*Благословенная в женах, // **Святая праведная мати** // Святого сина на землі*“[33] — „*O blessed among women past all others, // **Most holy and most virtuous of Mothers**, // We hail thee by Thy holy Son on earth*“[34]. В. Річ використовує повний відповідник: „*Thou who art blessed among women, // O **Holy Mother**, full of grace, // Mother of that holy son on earth*“[35]. Такі сталі вирази є фіксованими тавтологічними епітетними конструкціями, адже вони інтенсифікують головну рису, сутність означуваного об'єкта (зв'язок із релігією, божественна сила — перший смисловий пласт) і водночас дають суб'єктивну оцінку (морально чистий, благородний, бездоганний; глибоко шанований — другий смисловий пласт). Суб'єктом у цьому випадку виступає не окремий індивідум, а колективна свідомість носіїв мови, що впродовж століть зберігає відповідну оцінку незмінною.

Визначаючи денотативно-образне калькування як один із методів відтворення епітетної образности, слід зазначити, що образи, створені лексемами, що хоч і мають еквіваленти у цільовій мові, все ж, вимагають від перекладача значно глибшого, сказати б, ювелірного чуття, адже в ориґінальному контексті вони набувають численних адгерентних сем, часом несподіваних. Тут важливо не просто скалькувати ориґінальний вислів, а відтворити те контекстуальне підґрунтя, на тлі якого і вимальовується образ. Перекладач повинен, насамперед, вловити, як у смисловій структурі означення відбувається зсув акцентів у бік асоціативних, експресивних, емоційних, оцінних компонентів, що й перетворює логічне означення в художнє (словесний образ), а потім передати у перекладі аксіологічну і когнітивну сутність епітета. У випадках лексем з різними обсягами значень денотативно-образна калька не завжди дає бажаний результат, пор.: „*А я, незлобний, воспою, // Як процвітуть убогі села, // Псалмом і тихим і веселим // **Святую доленьку** твою*“[36]. Образ матері є одним із ключових у поетичній творчості Т. Шевченка („Неофіти“,

---

[30] Шевченко Т. Повне зібрання творів...— Т. 2.— С. 39.

[31] Shevchenko T. The Kobzar / Transl. from the Ukrainian by C. H. Andrusyshen and W. Kirkconnell.— Toronto, 1964.— P. 332.

[32] Shevchenko T. Selected works. Poetry and Prose with Reproduction of Painting by T. Shevchenko.— Moscow, [s. a.].— P. 210.

[33] Шевченко Т. Повне зібрання творів...— Т. 2.— С. 219.

[34] Shevchenko T. The Kobzar.— P. 486.

[35] Shevchenko T. Song out of darkness: Sel. poems / Transl. by V. Rich.— London, 1961.— P. 97.

[36] Шевченко Т. Повне зібрання творів...— Т. 2.— С. 250.

„Марія", „Наймичка", „Катерина", „Марина", „Русалка"). Очевидно, цей образ неоднозначний і для самого Шевченка, бо ж, зображаючи його, поет використовує як світлі, так і найтемніші барви. Однак беззаперечне те, що найсвітлішим у поета є образ матері, яка, відрікшись від своїх потреб, іде тернистим шляхом, щоб захистити, уберегти своє дитя від небезпек. Усе, що пов'язано з нею, має на собі знак святости, що й відображається у Шевченковій поезії. Але це не побожність і не богоугодність. Це, власне, другий полюс значення прикметника *святий*, що маніфестує моральну чистоту і глибоку пошану автора до зображуваного ним образу. Тому оригінальний образ *святая доленька* розуміємо як *благородна, почесна доля*. Перекладачі, застосовуючи прямий словниковий відповідник *holy* (бо ж оригінальний контекст таки має біблійні асоціації), знову звузили оригінальний задум поета: *„And I shall chant a soft and cheerful psalm // In honor of your* ***holy*** *fate"*[37]; *„And I // If e'er these hamlets thrive, shall try // To praise thy fate in psalm serene, // Thine* ***holy*** *fate"*[38].

Дивергентність семантичних структур українського епітета *святий* та його англомовних відповідників *holy, sacred* створює велику небезпеку для англомовних перекладачів Шевченкової поезії. Навіть перекладачі із справжнім відчуттям мови та високою перекладацькою культурою мовлення надуживають лексемами *holy* та *sacred, saint, saintly*, що в англійській мові використовуються передусім у своєму основному денотативному значенні, наприклад: *„Той* ***бондар*** *праведний,* ***святий****"*[39] — *„That blessed* ***holy cooper****..."*[40]; *„Помагало //* ***Святому батькові*** *в трудах"*[41] — *„He helped his* ***saintly father*** *in his toil"*[42]. На тлі таких випадків слушним видається навіть вилучення епітета: *„Аж здрогнув /* ***Святий тесляр****"*[43] — *„The carpenter was startled at the sight..."*[44]; *„The carpenter startled in ore and gave a cry..."*[45]

Отож, навіть наявність широкого лексичного вибору для створення денотативно-образних кальок інколи не наближає перекладача до мети.

Не завжди придатним видається метод денотативно-образного калькування і для відтворення сталих епітетних конструкцій, що виникли в результаті метафоризації та десемантизації компонента. Такі епітетні конструкції становлять чи не найцікавішу з перекладацького погляду підгрупу. Як зазначає В. Карабан, механізм метафоризації базується на існуванні у свідомості носіїв мови асоціативних ознак об'єктів, явищ та дій у реальному чи вигаданому світах[46]. Експресію таких епітетів зумовлено паралелізмом вражень від понять, що зводяться в одне ціле, як-от у „Думі про плач невільників": *„На* ***тихі води****, // На* ***ясні зорі****, // У край*

---

[37] Shevchenko T. The Kobzar.— P. 515.
[38] Shevchenko T. Selected works...— P. 251.
[39] Шевченко Т. Повне зібрання творів...— Т. 2.— С. 258.
[40] Shevchenko T. The Kobzar.— P. 524.
[41] Шевченко Т. Повне зібрання творів...— Т. 2.— С. 261.
[42] Shevchenko T. The Kobzar.— P. 603.
[43] Шевченко Т. Повне зібрання творів...— Т. 2.— С. 256.
[44] Shevchenko T. The Kobzar.— P. 349.
[45] Shevchenko T. Selected works...— P. 261.
[46] Карабан В. И. Воссоздание метафоры при переводе поэзии с русского языка на английский // Теорія і практика перекладу: Республіканський міжвідомчий науковий збірник / Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка.— К., 1980.— Вип. 3.— С. 123.

*веселий, // У* ***мир хрещений,*** *// В города християнські*"[47]. *Тихі води, ясні зорі* — парні епітетні конструкції, що в українському художньому мовленні зазвичай символізують наш рідний край, Україну загалом. Приміром, у В. Симоненка читаємо: „*За* ***ясні зорі*** *і за* ***тихі води*** *// Ішли в бої сини твого народу // І гинули, слабіючи від ран*"[48]. У плані українсько-англійського перекладу ці метафоризовані епітетні конструкції — асоціативні реалії. Тож покомпонентна калька перекладу не несе тієї культурно-естетичної функції, що закладена в оригіналі. Словосполучення *quiet waters, bright stars* не викликають в англомовного читача тих асоціацій, які спричинюють в українській аудиторії вислови *ясні зорі, тихі води*. У реченнях: „*Let them reach the* ***quiet waters,*** *// The* ***bright stars,*** *// The* ***merry homeland,*** *// The* ***Christian people,*** *// The Christian cities*"[49] когерентність конструкції, очевидно, порушена.

Перекладаючи епітетні конструкції, слід бути досить обережним щодо наявности в них етномовного компоненту. Так, у драмі В. Шекспіра „Ромео і Джульєтта" у сцені, де Джульєтта очікує приходу Ромео, вона виголошує монолог, звернений до ночі: „*Come, gentle night,— come, loving* ***black-brow'd night,*** *// Give me my Romeo...*"[50] У перекладі І. Стешенко знаходимо: „*Прийди, о ноче, і ласкава, й люба! //* ***Ніч чорнобрива,*** *дай мені Ромео*"[51]. В українському перекладі скалькована епітетна конструкція *ніч чорнобрива* певною мірою бентежить читача (*ніч чорнобрива* ≠ *black-brow'd night*), оскільки лексема *чорнобрива* несе потужні, зафіксовані в українському фольклорі, конотації краси, а не темряви. Порівняймо з перекладом П. Куліша, де образність відтворено: „*Приходь, кохана люба ночи, //* ***З затуленим у темряву чолом.*** *// Оддай мені мого Ромео...*"[52] У лексиконі англійської мови лексема *brow* репрезентує значення: *the eyebrow, the forehead*, а в поетичному мовленні ще й *the facial expression*[53], що підтверджує вибір П. Куліша. В. Мисик підійшов до відтворення цих рядків дещо по-іншому: „*Йди,* ***ніч*** *ясна, йди, люба,* ***темнолиця,*** *// віддай мого Ромео...*"[54]

Якщо ж в оригіналі маємо сталу епітетну конструкцію, то калькування її із залученням компонента сталої епітетної конструкції цільової мови також може бути досить невідповідним. Ось зачинні рядки з Прологу до драми „Ромео і Джульєтта" і їх переклад, який здійснив В. Мисик: „*Two households, both alike in dignity, // In* ***fair Verona,*** *where we lay our scene, // From ancient grudge break to new mutiny...*"[55] — „*Два доми, рів-*

---

[47] Ukrainian Dumy / Trans. by G. Tarnawsky and P. Kilina.— Toronto; Cambridge (Mass.), 1979.— P. 22.

[48] Симоненко В. Лебеді материнства.— К., 1981.— С. 24.

[49] Ukrainian Dumy.— P. 23.

[50] Shakespeare W. Romeo and Juliet / Ed. by Ch. Sisson. Com. by W. H. Auden.— New York, 1958.— P. 124.

[51] Шекспір В. Твори: В 6 т. / Редкол.: Д. В. Затонський (гол.) та ін.— К., 1984.— Т. 2.— С. 366.

[52] Шекспір У. Ромео та Джульєта / Пер. з англ. П. О. Куліша; Передмова і поясн. І. Франка.— Львів, 1901.— С. 70.

[53] A new English dictionary on historical principles: In 10 vols.— Oxford, 1888.— Vol. 1.— P. 1134.

[54] Шекспір В. Ромео і Джульєтта / Пер. з англ. В. Мисик // Прапор.— 1988.— № 10.— С. 14.

[55] Shakespeare W. Romeo and Juliet.— P. 43.

*но поважані й славні, // в **Вероні красній**, місці наших дій, // знов починають свої чвари давні...*"[56] У перекладі маємо лексему *красна*, що часто вживається у складі постійних епітетних конструкцій в українській мові. Отакий епітет надто різко переносить читача із Шекспірової дійсности (а в ній він повинен перебувати, хоча і в стихії української мови). Порівняймо, як впорались з цим завданням І. Стешенко і П. Куліш: „*Однаково шляхетні дві сім'ї // В **Вероні пишній**, де проходить дія, // Збували в ворожнечі дні свої*"[57]; „*Дві сім'ї поважні у **гарній Вероні**, // Де ми поміщаєм свою дивовижу, // Заївшись за давні й недавні досади, // Сусідською кровю поплямили руки*"[58]. Цікаво, що схильний до надмірної українізації П. Куліш точніше відтворив конструкцію *fair Verona*. Свій варіант перекладу Прологу запропонував М. Вороний: „*В **розкішній Вероні**, де ця відбувається дія, // Дві рівно поважні родини, підпавши злобі, // Змагалися здавна в запеклій тяжкій боротьбі...*"[59]

На ще один цікавий приклад відтворення постійної епітетної конструкції, що виникла у процесі десемантизації смислової структури означувального слова, натрапляємо в англомовному перекладі „Думи про втечу трьох братів з Азова": „*Старший братець ізгорда словами промовляє: // „Чи ще тобі **турецька каторга** не увірилася, // **Сира сириця** в руки не в'їдалася*"[60] — „*The oldest brother spoke scornfully with words: // „Have you not have enough of **Turkish servitude**? // Did not **the raw leather thongs** scar your wrists enough*"[61]. Перекладачі знехтували вертикальний контекст, адже для українського читача у вислові *турецька каторга,* у першу чергу, прочитується жорстокість, а вже потім відбувається співвіднесення з певним періодом в історії народу. У результаті калькування другий смисловий пласт оригінального двопланового образу зникає, і англомовний читач дістає неповну інформацію. Цікава також тавтологічна епітетна конструкція *сира сириця.* У цитованому перекладі денотативну семантику вислову відтворено, одначе англомовний текст зубожено тим, що епітетна конструкція в ньому позбавлена тавтології. Сталі конструкції, очевидно, передбачають певну постійність у виборі засобів відтворення. Проте прагнення за всяку ціну покомпонентно відтворити сталий епітет у перекладі призводить інколи до образних утрат, бо перетворює епітет у звичайне означення, позбавлене образности. Методом лексичної компенсації перекладач упорався певною мірою зі своїм завданням, пор.: „*Та як уже нам ся **турецько-бусурменська каторга** надоїла...*"[62] — „*Oh we have had enough of this <u>accursed</u> **Turkish slavery***"[63].

Не менш цікавими, з перекладацького погляду, видаються сталі зооморфічні метафоричні епітети, що ними рясніє народне мовлення: „*На милого гробі шипшина зацвіла, // Рідна його мати із жалю зомліла. //*

---

[56] Шекспір В. Ромео і Джульєтта / Пер. з англ. В. Мисик.— С. 3.
[57] Шекспір В. Твори...— Т. 2.— С. 313.
[58] Шекспір У. Ромео та Джульєта / Пер. з англ. П. О. Куліша...— С. 3.
[59] Шекспір У. Ромео і Джульєта / Пер. з англ. П. О. Куліша; Переробка і ред. М. Вороного.— Харків, 1928.— С. 7.
[60] Ukrainian Dumy.— P. 82.
[61] Там само.— P. 83.
[62] Там само.— P. 22.
[63] Там само.— P. 23.

*Із жалю зомліла, гірко заплакала, // **Сивою зозулею** навіки зостала*"[64]. Ці народнопоетичні епітети (*сива / сиза зозуля, голуб сизий / сивий, орел сизий*), власне кажучи, уже не позначають колір у конкретному візуальному розумінні, а перетворюються на ласкаві, пестливі звертання, приміром: „*Братіки мої рідненькі, // **Голубоньки сивенькі**...*"[65] У перекладі такі епітети відтворюються головно денотативно-образними епітетними кальками, що не передають глибинних конотацій, закладених у епітет народною думкою, адже значеннєва структура жодної із застосованих лексем-відповідників не містить етномовного компонента, співзвучного оригінальному, пор.: „*Менша сестра виходила, // Брата жалібненько питала: // „Брате мій милий, // Як **голубонько сивий**! // Коли ж ти будеш до нас в гості прибувати*"[66] — „*The youngest sister came out // And asked her brother mournfully: // „O my dear brother, // **My gray dove**, // When will you come back and pay us a visit*"[67]; „*Брат тоє зачуває, // Словами промовляє: // „Сестрице моя рідненькая, // Як **зозуленька сивенькая***"[68] — „*The brother heard this // And spoke with words: // „My own sister, // My gray cuckoo bird...*"[69]

Отож, калькування епітетних конструкцій, зокрема у дистантних, до того ж різносистемних, генетично віддалених мовах,— це, передусім, умотивоване відтворення певного предметно-логічного смислу епітетної конструкції (другого смислового шару), а не його зовнішньої маніфестації. У процесі перекладу інтерпретатор найкраще усвідомлює, бачить і відчуває образ, створений епітетною конструкцією, а тоді вже думає над його словесним вираженням засобами рідної мови. Щоб експлікувати невластиві цільовому лексичному відповіднику конотації, іноді треба ввести у переклад додаткові лексичні компоненти чи застосувати певні структурні чи лексичні трансформації, іншими словами, вдатись до смислово-образного калькування, що допоможе точніше відтворити другий смисловий пласт оригінального словесного образу.

**Ol'ha HRABOVETS'KA**

**THE REFERENT-IMAGE CALQUES AS USED FOR REPRODUCING THE EPITHET CONSTRUCTIONS**

This paper provides a study of the use of the referent-image calque for translating the epithet constructions, particularly those containing ethnocultural information or referring to the vertical context. It is important to keep the right balance between two necessities: to communicate the original meaning of the epithet construction to the target reader and to keep to the norms of both the target language and the target culture. The disregard for any pole has proved to lead to literal translation that sometimes distorts the original idea. Owing to the lexical peculiarities of distant cognate languages the epithet calque promotes a motivated reproduction of certain connotative meanings of some epithet constructions (the second semantic layer) with different denotative manifestations. To explicate new connotations it is often necessary to introduce into the target text some additional lexical components or to implement structural or lexical transformations.

---

[64] З гір Карпатських: Українські народні пісні-балади.— Ужгород, 1981.— С. 134.
[65] Ukrainian Dumy.— P. 80.
[66] Там само.— P. 196.
[67] Там само.— P. 197.
[68] Там само.— P. 196.
[69] Там само.— P. 197.

*Галина ПЕХНИК*

# ГРИГОРІЙ КОЧУР: ПЕРЕКЛАД І ЙОГО ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ

Максим Стріха у своїй книзі „Данте й українська література: досвід рецепції на тлі „запізнілого націєтворення“ зазначає: „[...] для кожної національної культури історія її дантеани є водночас своєрідним літописом власного націєтворення, а заразом, і трансформації образу Європи в сприйнятті людей цієї культури“[1]. Ці слова — без сумніву, справедливі — стосуються не лише перекладів творів Данте чи досліджень його творів. Ідеться і про переклади інших шедеврів світової літератури загалом, адже засвоєння найкращих зразків літератури світу відображає рівень поінформованости та готовности літератури і мови народу до сприйняття світових досягнень, розширення власного світогляду, а також доводить повноправність мови та літератури цього народу. Це справджується, зокрема, якщо йдеться про український народ, адже перекладна література стояла через обставини на одному щаблі з оригінальною українською літературою і передавала думки, які цензура забороняла висловлювати в питомих творах.

Григорій Кочур — один із керманичів української школи художнього перекладу минулого сторіччя, яка становила вагомий елемент якщо не націєтворення, то принаймні підтримки нації, але глибини його творчости, на жаль, з об'єктивних причин, ще не розкрито до кінця. Вже почалося опрацювання творчости Г. Кочура, і є певні осяги у цій галузі, адже теоретичний та практичний доробок цього дослідника і перекладача охоплює стільки мов і літератур, такі різноманітні аспекти перекладознавчих проблем, так багато питань історії українського художнього перекладу та світового літературознавства, що кожен фахівець чи аматор, який працює у царині перекладу в Україні, знайде у ньому щось, що стосується саме його сфери дослідження та роботи.

Теоретичні ідеї Г. Кочура можна умовно поділити на ідеї, які стосуються етапів процесу перекладання, перекладацьких засобів, проблем співвідношення літератури і перекладу, і на погляди щодо окремих суто перекладознавчих проблем.

---

[1] Стріха М. Данте й українська література: досвід рецепції на тлі „запізнілого націєтворення“.— К., 2003.— С. 8.

Найпершим кроком на шляху до перекладання, як видно з відповідей на анкету „Теорії і практики перекладу“[2], Г. Кочур уважав уже сам вибір твору для перекладу. Ідеальна ситуація — це „коли його не доводиться вибирати, коли сам твір вибере перекладача — так його захопить, що той мусить його перекласти, не може не перекласти“[3]. І хоча захоплення перекладача ще не є запорукою бездоганности перекладу, все ж це перспективна передумова. Проте навіть пишучи на замовлення, можна створити зовсім не гірший переклад. Прикладом тут може служити той-таки „The Raven“ Едгара По, який не належав до кола улюблених поезій Кочура через свою раціоналізованість та театральні ефекти. Просто Г. Кочур уважав за потрібне дати українській літературі гідний переклад „The Raven“ Едгара По, щоб наша література не втрачала престижу на світовій арені, залишивши поза увагою визнаний шедевр світової літератури. Він писав: „Вірш цей я переклав не з любові, а з розрахунку. Він мені видається все ж надміру математичним, розміреним та розміченим, похмура атмосфера — вміло зорганізованою“[4]. Однак перевагу Г. Кочур усе ж таки віддає першому способу — перекладу творів за власними уподобаннями, бо тільки тоді вдається вкласти душу у свій витвір[5].

Про правильність такої думки переконливо свідчить інший приклад: для антології французької поезії на прохання професора Київського інституту народної освіти С. Савченка Г. Кочур ще студентом перекладав вірш „Перша“ Ф. Коппе, але додав ще й власний переклад сонета „Теслярева родина“, який обрав для перекладу самостійно. На жаль, антологія не вийшла друком, більшість перекладів зникло, у тому числі й переклади Г. Кочура. І от, років через двадцять, намагаючись відтворити їх з пам'яти, Майстер зміг пригадати без особливих труднощів лише сонет, який переклав на власне бажання.

Дальший після добору крок — підготовчий етап, який у вузькому розумінні означає озброєння всіма конче потрібними знаряддями — словниками і т. ін. Поняття підготовчого етапу неоднозначне, бо, за словами Г. Кочура, „усе життя перекладача — суцільний підготовчий етап“[6]. Адже всі знання перекладача: його ерудиція, відчуття рідної мови та вихідної мови, відома йому інформація про письменника, твори якого він перекладає, про особливості його стилю тощо — одне слово, усе, чого перекладач учиться впродовж усього свого життя,— це результат ефективного підготовчого етапу.

Далі ж чітко виділити етапи перекладання неможливо, оскільки залежать вони і від твору, і від конкретного випадку — інколи система образних засобів виникає спонтанно, а інколи її треба довго і наполегливо відшліфовувати. Ключові моменти надзвичайної ваги — вміння абстрагу-

---

[2] Кочур Г. [Відповіді на запитання з анкети редколегії збірника „Теорія і практика перекладу“ для перекладачів] // Теорія і практика перекладу. 1991.— К., 1992.— Вип. 18.— С. 174.

[3] Там само.

[4] Кочур Г. Друге відлуння: Переклади / Авт. передм. М. О. Новикова; ред. М. Н. Москаленко.— К., 1991.— С. 14.

[5] Кочур Г. [Відповіді...].— С. 172—175.

[6] Там само.— С. 176.

ватися від оригіналу, адже протилежний підхід може привести до буквалізму; однак у будь-якому разі, відступаючи від оригіналу, слід прагнути відтворити його систему образів.

Коли говорити про окремі проблеми перекладу, то тут постає передусім питання про те, чи повинен перекладач, який займається перекладом віршованих творів, бути поетом. Г. Кочур уважає, що такий перекладач неодмінно повинен бути поетом, але не поетом у тому розумінні, що його твори друкують видавці, а людиною, яка володіє даром мислити образами і втілювати ці образи у слові, при тому у слові віршованому (не беручи до уваги те, чи пише він оригінальні вірші); як приклад Г. Кочур подає М. Лукаша, який теоретичними знаннями з поетики та чуттям мови перевершив багатьох знаних майстрів пера, хоча своїх оригінальних віршів не друкував. Окрім того, поет-перекладач повинен відчувати чужу манеру мовлення і відтворювати її своєю мовою, а не кожен оригінальний поет наділений цим умінням. І не варто звинувачувати усіх без винятку перекладачів-професіоналів у „сухості“ їхньої поезії, адже далеко не завжди це справді відповідає істині, а як відомо, багато видатних поетів, спробувавши свої сили у перекладі, не зарекомендували себе хорошими перекладачами, хоча за перекладання бралися охоче.

Для відтворення чужої манери мовлення, стилістичної манери оригіналу перекладач мусить уміти передусім зорієнтуватися в цьому оригіналі до найменших деталей, виділити стилістичні прийоми та засоби і лише тоді, на основі віртуозного володіння всіма ресурсами рідної мови, спробувати стилізувати. Без стилізації перекладачу не обійтись, адже кожен переклад — це обов'язково імітація якогось мовного стилю, стилістичної манери. Причому ця думка Г. Кочура перегукується з його ж думками про підготовчий етап. Адже для стилізації потрібні якесь підґрунтя, теоретична основа. „Визначення індивідуальних особливостей стилю письменника практично неможливо без більш чи менш широких зіставлень 1) з літературною мовою його часу як нормою, на фоні якої виявляються специфічні риси своєрідности, що тією чи іншою мірою відхиляються від неї, і 2) з індивідуальними стилями інших письменників — сучасників чи також і попередників“[7].

Г. Кочур дотримується принципу стилізації і у власних перекладах. Для прикладу, у перекладі одного з віршів Ю. Тувіма Г. Кочур подає варіант передачі рядка „Zobacz, ile jeseni“ у формі „Глянь, яка осінь повна“, компенсуючи кількісний підхід до осені шляхом впровадження неологізму в останньому рядку строфи — „заосенило“. Саме такий спосіб компенсації і видається найвідповіднішим, коли йдеться про поезії Тувіма, адже цей автор у свої вірші часто впроваджує неологізми складної структури. Тож перекладач мав не тільки повне право, а радше обов'язок створити стилістичні еквіваленти до соковитих лексем першоджерела. Отут, звісно ж, знадобиться детальна обізнаність як із правилами, законами та традиціями обох мов, так і з творчою спадщиною конкретного письменника, особливостями його стилю. Брак компетентности може привести до зниження стилістичного ключа оригіналу.

---

[7] Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики.— Москва, 1971.— 195 с.

Основне для перекладача при стилізації, на думку Г. Кочура,— це вміння відірватися від ориґіналу, без чого існує загроза загрузнути у тексті ориґіналу, що неминуче привело б до буквалізму. „Перекладач недосвідчений, який недостатньо володіє рідною мовою, отже, не може виявити власної індивідуальності, тяжіє до буквалістського копіювання тексту — і зазнає поразки. З-під його пера виходить антихудожній, немічний твір“[8]. Однак не слід забувати про систему образів першотвору та його літературних алюзій. Г. Кочур докладав максимум зусиль, аби дотримуватися такої теоретичної засади у власних перекладах. Так, у перекладі „In a Library“ Е. Дікінсон збережено літературну алюзію, хоча й у дещо видозміненій формі.

*...Beatrice wore*
*The gown that Dante deified*[9].

*А Беатріче осяйна*
*Уперше Дантові з'явилась*[10].

Однак у перекладі „Ельдорадо“ Едгара По втрачено ключовий образ „shadow“, смислове навантаження якого базується на біблійній алюзії до смерти — Долини смерти, долини тіней („the Valley of the Shadow“). Лексема „shadow“ наскрізно проходить віршем, повторюючись у тексті п'ять разів. Г. Кочур замінює „shadow“ на „привид“, а подекуди просто застосовує нульовий переклад. Алюзію „the Valley of the Shadow“ передано лише наближено:

*Там, де обрію грань,*
*Видко гір нерухому громаду*[11],

де „обрію грань“ передбачає своєрідне перенесення в інший світ, іншу реальність, однак ці рядки виступають радше відповідником інших рядків вірша („over the Mountains of the Moon“), тож вихідна ідея смерти й вічности залишається лише імпліцитно виведеною у тексті.

Що ж до форми передачі образів, то вона, звісно ж, поступається важливістю змістові. Так, досить часто вдається Г. Кочур до заміни однієї частини мови іншою або навіть до так званого антонімічного перекладу, себто перекладу, за формою протилежного ориґіналу, а за змістом — еквівалентного йому. Приклад такого перекладу можна знайти у 35-му сонеті Франческо Петрарки:

*...e gli occhi porto per fugire intenti*
*ove vestigio uman l'arena stampi*[12].

*...І тільки тих стежок не уникаю,*
*Де й сліду людської ноги нема*[13].

[8] Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навчальний посібник.— К., 2002.— С. 11.
[9] Selected Poems and Letters of Emily Dickinson / Ed. by Robert N. Linscott.— New York, 1959.— P. 123.
[10] Кочур Г. Друге відлуння...— С. 285.
[11] Там само.— С. 279.
[12] Antologia della letteratura italiana / A cura di K. Żaboklicki.— Warszawa, 1968.— Vol. 1.— P. 58.
[13] Кочур Г. Друге відлуння...— С. 121.

Ще один приклад такого „антонімічного" перекладу — у вірші „Testament mój" Ю. Словацького:

*Nigdy mi, kto szlachetny, nie był obojętny*[14]
*Прихильний був до тих, що серцем благородні*[15].

При відтворенні оригіналу перекладачі доволі часто натрапляють на так звані неперекладні місця, коли стилізація не допомагає. Питання неперекладности завжди було дискусійним моментом. Як зазначає В. Коптілов, „у цьому плані становить інтерес висловлювання відомого французького філософа Алена, яке цитую за статтею Антуана Бермана „Переклад і літера" у книжці „Вавилонські вежі. Есеї про переклад", Париж, 1985. Ален писав у 1935 р.: „Я вважаю, що можна завжди перекласти англійського, латинського чи грецького поета точно слово за словом, нічого не додаючи і зберігаючи той самий порядок (слів), а зрештою, знайти і розмір, і риму..."[16] Одна з таких проблем — це питання передачі реалій. Постає запитання: чи залишити у перекладі елемент культури народу, який створив оригінальний твір, чи дещо зукраїнізувати, наблизити його до рідного читача, та й врешті, як це зробити. Головне те, що правил тут немає і не може бути. Слід керуватися власним естетичним чуттям і не допускати грубих помилок. За словами С. Захаркіна[17], аналізуючи переклад „Євгенія Онєгіна", який зробив Максим Рильський, Г. Кочур простежує несумісність між предметом-реалією, назвою та описом дій, які можна з ним проробляти:

| | |
|---|---|
| *И мысль об ней одушевила* | *Про неї думка розбудила* |
| *Его цевницы первый стон.* | *В цівниці перший звук струни*[18]. |
| | Переклад М. Рильського |

Цей варіант зафіксовано у газетних виданнях і навіть в окремому виданні 1937 року, однак річ у тім, що „цівниця" — це сопілка, а не гітара чи скрипка, у якої є струни, тож думка не може „будити [в ній] перший звук струни". У 1949 р. з'явилася виправлена версія:

*Про неї думка окриляла*
*Його цівниці перший звук*[19].

Переклад М. Рильського

Варіант перекладу, що, як стверджують, належить Григорію Кочуру, звучить так:

---

[14] Słowacki J. Dzieła / Pod red. Juliana Krzyżanowskiego.— Wrocław, 1952.— T.I: Liryki i inne wiersze.— S. 112.

[15] Кочур Г. Друге відлуння...— С. 171.

[16] Коптілов В. Теорія і практика...— С. 12.

[17] Захаркін С. „Євгеній Онєгін" у перекладі Григорія Кочура // Київська старовина.— 1999.— № 3.— С. 74—83.

[18] Там само.— С. 76.

[19] Там само.— С. 76—77.

*Про неї думка окриляла*
*Його цівниці перший тон*[20].

Переклад Г. Кочура

Ще одним прикладом „проблемних місць" можуть служити діалектизми і просторіччя. Г. Кочур уважає: якщо оригінал рясніє діалектизмами, то й, без сумніву, переклад без них — не переклад. Але бувають випадки, коли це питання вирішити дуже складно,— передусім, якщо йдеться про тих письменників, твори яких просто наскрізь пронизані діалектизмами, що надають їм естетичної краси та своєрідности. Такі твори відтворити важко, тому що вибір для цього будь-якого діалекту рідної мови був би необґрунтованим. Найкращим перекладач уважає варіант, який обрав М. Лукаш при перекладі шести віршів Ґарсії Лорки, написаних галісійським діалектом — він наповнив переклад діалектними словами, але використав для цього кілька західноукраїнських говірок. Звичайно, знавці-діалектологи відчують, що мова трохи перебільшено строката, але для читача такі переклади звучать природно і водночас незвично — як і оригінал для іспанського читача[21].

А загалом, питання українізації перекладу є дуже хитким і викликає чимало дискусій. Г. Кочур не схвалює надмірної українізації творів закордонних письменників, уважаючи, що аби читач зрозумів поета, його треба завести в країну поета, якого перекладають, а не вести поета в країну читача. Хоча найкраще якось поєднати ці дві тенденції, керуючись не категоричними приписами, а радше власним розумом.

Таким же хитким запитанням є питання відтворення форми, розміру, ритміки вірша. Здавалось би, уже визначилися, що форма перекладу повинна відповідати формі оригіналу. Але часто це просто фікція (особливо при перекладах силабічних віршів, де все ж таки варто, на думку Г. Кочура, намагатися показати українському читачеві, як виглядає той вірш в оригіналі), бо всі розміри мають свою специфіку у кожній літературі. Як він зазначає у статті „Верленове „Мистецтво поетичне", говорячи про переклад вірша Поля Верлена „Мистецтво поетичне", „Рильський, як і більшість українських та й російських перекладачів, відтворив цей вірш чотиристоповим ямбом [...] в оригіналі маємо майже без порушень витриманий дев'ятискладовий силабічний вірш. Ідеально було б саме силабіку запровадити й у переклад [...] Нехай навіть силабіка й не відповідає особливостям нашої мови..."[22] Але у цьому випадку, аналізуючи спроби інших перекладачів, а також особливості української системи віршування, Г. Кочур виправдовує і обґрунтовує застосування чотиристопного ямба[23].

Г. Кочур відзначався умінням заглиблюватися у словник, звертаючись до нього щомиті, і знаходити у ньому все потрібне для обґрунтування якоїсь думки. Зокрема, при аналізі вірша П. Верлена „Поетичне мистецтво" він зауважує, що наголос у слові „музика" в перекладі стоїть на

---

[20] Кирилюк З. Переклад М. Рильським роману „Євгеній Онєгін" (Проблема характеру) // Радянське літературознавство.— 1980.— № 12.— С. 25.

[21] Кочур Г. Лорка в нових перекладах // Всесвіт.— 1967.— № 6.— С. 20—21.

[22] Кочур Г. Верленове „Мистецтво поетичне" // Поезія. 1988. Збірник / Редкол.: О. Лупій (ред.) та ін.— К., 1988.— Вип. 2.— С. 115—116.

[23] Там само.— С. 116.

другому складі, а у нас „уже, здається, усталилася диференціація: це слово з наголосом на другому складі має значення „музикант“, а „музика“ як назва мистецтва має наголос на першому складі“. Але завдяки словникам перекладач виводить, що „так було не завжди: Грінченків словник знає це слово виключно з наголосом на другому складі...“, подає словникові статті з інших словників. „Цей лексикологічний екскурс має засвідчити, що для того часу, коли виник переклад (та, мабуть, і для нашого часу), цей наголос був цілком законний“[24].

Щодо творчої особистости перекладача, то, на думку Г. Кочура, перекладач повинен намагатися підкорити її творчій особистості автора, але, без сумніву, незалежно від намірів перекладача, вона виявиться в перекладі й сама. І це нормально. Така думка перегукується з думками інших перекладачів та перекладознавців, зокрема В. Коптілова: „Талановитий перекладач, який має власну індивідуальність, скеровує її на те, щоб якнайглибше зрозуміти і якнайповніше втілити засобами рідної мови оригінал. Він свідомо підпорядковує свою поведінку на сцені задумові автора п'єси“[25]. А щодо оцінки важливости власних перекладів, то тут Г. Кочуру судити важко. Детальних надрукованих рецензій на його твори не було, та й ті, що з'являлися, не відкривали чогось нового у його перекладах, бо огріхи їх і самому йому були відомі. Так і повинно бути: перекладачу самому слід критично ставитися до своїх творів, і, без сумніву, хороший перекладач здебільшого цілком усвідомлює, чого ж бракує у його перекладі, інтуїтивно або на базі теоретичних знань відчуваючи, *що* передано і *що* не відтворено мовою перекладу, *що* можливо відтворити і *які засоби* компенсації можна було б використати. Перекладач постійно працює над самовдосконаленням і б'ється у пошуках шляхів відшліфування навіть уже довершених перекладів, визнаних громадськістю. Такий шлях перекладача — постійне вдосконалення, постійні пошуки і водночас — постійне невдоволення, адже йому завжди здається, що переклад не відповідає оригіналу і не може рівнятися на нього. Як приклад саме такого перекладача, який ніколи не спинявся на досягнутому, Г. Кочур наводить М. Рильського, який, попри те, що його переклад „Пана Тадеуша“ А. Міцкевича було визнано найкращим перекладом твору на слов'янські мови, до кінця свого життя обдумував шляхи удосконалення та відшліфування цього перекладу.

Сам Г. Кочур теж жив своїми перекладами, працюючи над деякими з них, хай навіть над кількома рядочками, іноді з десяток років, а то й більше, б'ючись над вирішенням проблем, переробляючи і доповнюючи (приклади — „Нічна пісня подорожнього“ Й. В. Ґете, яка існує у двох варіантах: „Ти, що бачиш горе все...“ та „Гори огортає...“). Однак він не вважав, що на створення якісного перекладу неодмінно треба затратити довгі роки. Так, переклади шести поезій для антології чеської поезії, які йому довелося зробити за одну ніч, Г. Кочур аж ніяк не вважав гіршими за інші свої твори. Навпаки, він неодноразово зауважував, що, мабуть, вони б поблякли, якби він їх не творив за таких екстремальних умов. І загалом будь-яке планування робочого часу перекладача він уважав не-

[24] Кочур Г. Верленове „Мистецтво поетичне“...— С. 113.
[25] Коптілов В. Теорія і практика...— С. 11.

можливим, тому що на заваді стають або життєві, буденні справи, або ж може не бути натхнення для роботи; і краще тоді відкласти її на інший, сприятливіший момент. Однак сам Г. Кочур усе ж намагався кожного дня обов'язково відводити час для перекладу, попри свою зайнятість, попри всіх численних відвідувачів, які шукали у нього порад.

Теорією художнього перекладу Г. Кочур зацікавився ще тоді, коли робив перші експерименти в перекладі, коли вперше задумався над тим, як ті чи інші поети звучатимуть українською мовою. Згодом, оповідаючи про здобутки в царині українського художнього перекладу, він зазначав, що не може охопити всіх перекладознавчих праць, які виходять у світ, доводиться вибирати те, що ближче до кола його інтересів. Та це знову ж таки було нелегко: цікавило його дуже широке коло питань, приступав він до аналізу нових перекладів та перекладознавчих праць, заледь отримавши їх і знайшовши для цього вільну хвилинку. Звісно, його цікавили переклади творів різних літератур, цікавили з огляду на те, *що нового* вони вносили в нашу рідну літературу. Хоч він і знав понад 20 іноземних мов, були у нього, як і у всіх, особисті симпатії, яких він не міг і не хотів позбутись і які також впливали на його практичну діяльність. Більшість своїх теоретичних розвідок Г. Кочур присвячував давньогрецькій, римській, французькій, польській літературам, а також англійській, американській, чеській, словацькій. Саме перекладам із цих мов та на деякі з них Г. Кочур і присвятив велику кількість своїх теоретичних розвідок, розкриваючи найповніше, звичайно, переклади творів найкращих представників цих літератур. Ці дослідження доводять, наскільки компетентним не лише перекладачем, а й літературознавцем та теоретиком перекладу був Г. Кочур, адже для кожного поета він виділяє характерні риси його стилю, які можуть виявитися ускладненням для перекладача або ж які просто необхідно зауважити перекладачу, аби правильно передати дух твору. Йдеться також про загальні особливості даної літератури. Тож стосовно кожної літератури, як і стосовно кожного поета, можна виділити певні зауваження Г. Кочура, які вже стали і надалі ставатимуть у пригоді перекладачам, що мають справу із цими літературами.

Так, наприклад, грецька та римська системи віршування дуже відрізняються від української, в якій рядки більш-менш однакові за довжиною. Саме тому античних поетів загалом важко пристосувати до української мови. Крім того, у кожного поета — свої особливості. Якщо ж ідеться, наприклад, про Арістофана, то тут у перекладача виникають ще серйозніші труднощі, пов'язані з особливістю вірша та мови комедіографа. Мова його — це мішанина різнорідних мовних стилів. Труднощі можуть виникнути у перекладача при передачі:

1) розмовного стилю — такого, що міг би викликати у сучасного читача, котрий звик до евфемізмів, просто-таки шок;

2) звуконаслідувального, адже самі назви комедій — „Оси", „Жаби" — красномовно говорять, роль яких дійових осіб виконує хор;

3) протиставлення високопарного і низького стилю, а також мови усіх трагічних поетів до Арістофана і його сучасників, що вимагає особливої уваги, використання усіх мовних ресурсів і досконалого вміння стилізувати; тут без знання і відчуття творів цих поетів як грецькою, так і українською мовою не ступиш і кроку;

4) пародизації, що вимагає від перекладача дотепности й тонкого гумору;

5) неологізмів, коли треба застосувати всю свою винахідливість, аби дотепно передати, наприклад, назву страви на п'ять рядків.

І все це Г. Кочур не вважав деталями, якими можна знехтувати при перекладі. Він наголошував, що це не гра, що кожне слово пов'язане з актуальними на час Арістофана політичними, суспільними та соціально-етичними проблемами[26]. І якщо у нашій системі версифікації уже вироблено певні способи перенесення сюди античних розмірів, то їх, звісно, слід неодмінно використовувати, але дуже багато моментів вимагають від перекладача винахідливости та ініціативи. На думку Г. Кочура, те, що ритміку античної поезії в нових мовах відтворити неможливо, ще не означає, що цього не слід навіть намагатися досягти. Обов'язково треба принаймні робити спроби донести до українського читача певні незвичні для нього образи та ритми, характерні для оригіналу. І це нічого, якщо навіть читаючи той чи інший твір, він натрапить на щось таке, що впаде йому у вічі, щось таке, чого раніше він не зустрічав. Адже одне з найголовніших завдань перекладача — розширювати світогляд своїх читачів, відповідно, і збагачувати уяву та систему образного мислення, а саме таке перенесення ритміки та, іноді, образів, мабуть, може якнайкраще допомогти читачам зрозуміти характер обраного твору. Поширена думка, що „у тексті твору, який перекладається, є такі елементи (імена, прізвища, прізвиська, географічні й топографічні назви, реалії іноземного побуту), які мають читатися як переклад, фіксуючи певну дистанцію між читачем перекладу й іншомовним першотвором“[27]. Окрім того, такі пошуки допоможуть збагатити скарбницю ритмічних ресурсів української поезії. Дехто може закинути на це, що, мовляв, тоді твір не однаково сприйматиметься читачами різними мовами. Але Г. Кочур уважає, що сприйняття твору носієм мови оригіналу і носієм мови перекладу навіть повинні трохи різнитися. Цю думку він арґументує тим, що автор пише твір, адресуючи його певним читацьким колам, які повинні сприйняти його саме так, як задумано. А читач, якому твір переадресовує перекладач, неодмінно принаймні в деталях сприйме цей твір зовсім по-іншому, оскільки для нього він спершу і не призначався. Інша річ, що завдання перекладача — зробити цей об'єктивний розрив між двома версіями якомога меншим. І тут у пригоді стає вміння стилізувати. Адже якщо, наприклад, відстань між оригіналом та перекладом — кілька століть, то постає запитання: перекладати мовою часів, коли створено оригінал, чи обрати мову сучасности? Зрозуміло, що перший варіант — неприйнятний, бо це створить багато додаткових труднощів, та ще й у випадку з українською мовою, яка досить відчутно змінювалася на різних історичних етапах свого розвитку під впливом інших мов. Тому, природно, слід обирати другий шлях, тобто застосовувати літературну мову сучасности, але в той же час не забувати про особливості оригіналу, передаючи все до найменших тонкощів, при цьому не поліпшуючи оригінал. Тож якщо мова перекладу безбарвна, суха чи навіть до деякої міри незграбна, не треба одразу ж звинувачувати пере-

[26] Кочур Г. Арістофанів сміх // Всесвіт.— 1981.— № 6.— С. 183—186.
[27] Коптілов В. Теорія і практика...— С. 15.

кладача у поганій роботі: спершу перевірте, чи такі риси не притаманні й оригіналу. Зокрема, звертаючись знову до грецької літератури, Г. Кочур високо оцінює переклад байок Езопа, що його здійснив Ю. Мушак, власне за те, що сучасною літературною мовою він зумів відтворити короткі твори класика жанру байки такими, якими вони дійшли до нас у переробках — стислих, не завжди оригінальних і часто без особливої художньої вартости. Тобто Г. Кочур цінував також і здатність перекладача не піддатися спокусі створити „власний оригінал“[28].

Щодо мови, то тут Г. Кочур розглядає у багатьох своїх статтях ще одне питання: які мовні ресурси, зокрема на лексичному рівні, треба залучати до передачі стилістичних засобів оригіналу, тобто *що* використовувати і *чим* не надуживати при перекладі. Він проти думки, що усі твори слід передавати нейтральною лексикою, бо хоча, звичайно, це найпростіший спосіб, завдяки використанню якого твір буде цілком доступним для читача, доступність — це ще аж ніяк не все. Не варто боятися, що читач натрапить на небачене досі слово, значення якого він не зможе вивести з контексту, адже нічого не станеться, навіть якщо йому доведеться заглянути у словник і розширити своє знання рідної мови. Хіба цікаво було б, якби уся література зводилась до набору нейтральних лексичних засобів вираження думки? Цим не можна обмежити оригінальну літературу, не можна поставити таких обмежень і перекладній літературі. Адже найважливіше — це барвистість, строкатість мови, якою справді можна милуватися. Без сумніву, літературну мову не треба засмічувати непотрібними словами, але й спрощувати її аж ніяк не можна. Таке спрощення оберігає чистоту літературної мови, але, на думку Г. Кочура, це чистота стерильна, в якій ніщо не виживе, чистота, в якій може загинути мова. Тому потрібно активізувати глибинні мовні пласти: зокрема, архаїзми, які покликані служити справі художньої виразности. Для збагачення поезій Г. Кочур завжди старався уникати зайвих повторів, натомість якнайповніше використовуючи багаті ресурси української мови. Так, в одному з віршів Й. В. Ґете „Nebelglanz“ передано словосполученням „млистий пломінь“[29], тоді як в іншому синонімічне „weiche Nebel“ відтворено уже як „туманний подих“[30].

Саме за таке вміння активізувати усі мовні ресурси в поєднанні з великою сміливістю, ініціативністю і водночас тактом та почуттям міри Г. Кочур найбільше цінував Миколу Лукаша, який докопувався до найглибших пластів лексики. Дослідники його перекладів завжди дивувалися, де він знаходив стільки соковитих слів, які ні разу не доводилося чути, не те що вживати, читачам. Ідеться не лише про поетичні, а й про прозові переклади, зокрема про переклад „Дон Кіхота“. „Це буде, власне кажучи, перший український переклад Сервантесового роману, переклад, що відповідає найсуворішим вимогам, позначений глибиною проникнення в оригінал і рисами надзвичайної словесної майстерності. Саме прізвище перекладача є гарантією того, що нова його праця, як і попередні, стане видатним явищем нашої літератури“[31]. Г. Кочур наголошував, що не мож-

---

[28] Кочур Г. Езоп українською мовою // Всесвіт.— 1962.— № 5.— С. 98—99.
[29] Кочур Г. Друге відлуння...— С. 161.
[30] Там само.
[31] Кочур Г. Роман Сервантеса на Україні // Всесвіт.— 1967.— № 1.— С. 87.

на згладжувати мову, позбавляти її соковитости або ж, навпаки, олітературнювати мову персонажів, рятуючи їх від безграмотности. Кожного героя свого твору автор змушує заговорити такою мовою, яка краще передає його характер, тому застосування такого прийому приводить до втрати неповторности героя, його особистости, до уніфікації літературного полотна. Якщо ж ідеться про віршований переклад, то тут бідність лексики, її скованість часто буває наслідком банальної гонитви за римою. Звичайно, об'єктивною причиною може служити також обмеженість форми, треба втиснути все сказане у певну кількість рядків. Тим проблематичнішим видається це завдання в межах такої пари мов, як українська — англійська, оскільки в українській мові слова все ж довші, тож часто доводиться вилучати декотрі навіть важливі деталі, аби лише зберегти відповідну віршовану форму. Г. Кочур обстоює думку про доконечність передачі оригіналу в перекладі тією самою кількістю рядків, тобто сам він — прихильник еквілінеарности. Але у випадках такого складного зіставлення двох мов він усе ж таки вважає доцільним іноді додавати рядок у перекладі на українську мову, аби не зубожити змісту, а також аби не втискати слова насильно, позбавляючи вірш природного звучання.

Загалом питання законів віршування посідає важливе місце у дослідженнях Г. Кочура. Більшість своїх розвідок він присвячував саме питанням віршованого перекладу. А що при перекладі дуже важливими є передача ритміки оригіналу, його розміру, а також добір рим, то саме на цьому й акцентує свою увагу дослідник.

Дуже неприхильно ставився Г. Кочур до спроб перекладати не з оригіналу, а з перекладу, скажімо, російськомовного, хоча тривалий час це було звичною практикою для окремих неперебірливих українських перекладачів. Про таке ставлення переконливо свідчить той факт, що Г. Кочур не надто захоплювався власним перекладом „Eldorado" Едгара Алана По, що мав стати текстом для романсу на замовлення видавництва „Музична Україна", через те, що основою для перекладу стала російська версія К. Бальмонта. Річ у тім, що переклад мав відтворювати не мелодику оригіналу, а мелодику російського перекладу, тобто був далеким від ритміки оригіналу, тож принцип еквілінеарности застосувати не вдалося. А тим часом еквіритміка просто-таки конче потрібна навіть при передачі ритмів давньогрецької поезії — треба лише спробувати. Проте власне у цьому конкретному випадку Г. Кочур уважає теорію ще дуже слабо розробленою, тому будь-яку спробу нетрадиційного перекладу слід, на його думку, розглядати лише як експеримент. Такі експерименти з формою, поетичні пошуки Г. Кочур цінував понад усе. Але він уважав неприйнятним так зване одомашнення розмірів, наприклад, переклад видатних пам'яток давньогрецької літератури розмірами українських народних пісень, як це робив, приміром, П. Ніщинський. Краще вже перекладати ґекзаметром, але це теж не остаточний варіант, не треба припиняти пошуків. Інша річ — звернення до мотивів, а не до ритмів українських народних пісень там, де цього вимагає фольклорна основа оригіналу, зокрема, при перекладі музичних віршів Лорки.

Навіть особливості силабічних систем віршування можна частково передати українською системою з допомогою введення внутрішніх елементів силабізації, ритмічних перебоїв. Найкращий шлях вирішити, який

же спосіб обрати,— це створити два варіанти, як це зробив, для прикладу, Максим Рильський з одним із віршів П. Верлена, переклавши його як „Пісню невинних" (ямбовим розміром) і „Пісню невинняток" (хореєм) (до речі, цікаво, що зміну розміру видно навіть із назви). Зіставивши такі варіанти, можна виявити найдоречніший для кожного конкретного випадку розмір.

Але одне можна сказати з певністю: форма вірша повинна залишитися незмінною, тобто сонет залишається сонетом з усіма властивими йому нормами, у тому числі й правилами римування. Тому Г. Кочур критикує Ю. Левіна за недотримання норм римування при перекладі сонетів М. Рильського і застосування довільного змішування двох способів римування. Те саме він закидає і А. Патрусу-Карпатському, першому перекладачеві П. Гвєздослава-Орсага на українську мову — класичний сонет той перетворив на вільний (за способом римування).

Одомашнення також безпосередньо стосується рим. Існують певні типи рим, найхарактерніші для кожної літератури. Отож постає запитання: перекладати незвичною послідовністю рим чи послідовністю, більш властивою мові перекладу. Для деяких систем віршування характерне переважання чоловічих чи жіночих рим, у деяких — узагалі існує лише один тип рим, і не варто намагатися підмінити ці характерні способи римування мови оригіналу звичнішими для вуха українського читача. А от у грецькій літературі рими взагалі ще не застосовували, рядки відрізнялися за довжиною, тому дібрати якусь риму було б важко. Деякі перекладачі намагаються виправити ситуацію, порівнявши рядки і втиснувши риму. Але тоді виходить модернізований вірш, у якому немає духу оригіналу. Не схвалює Г. Кочур і мішанини розмірів, вважаючи, що не варто передавати розміри, характерні для грецької поезії, в цілком іншій послідовності, аніж вони трапляються в оригіналі. Буває, автори досягають певного ефекту цілком іншими засобами, без використання рим. Так, для поезій Ґарсії Лорки характерне використання асонансів замість рим, проблема передачі яких у перекладі викликає, відповідно, багато дискусій. Трапляється часом і так, що поети зумисне не дають рими у певному місці вірша, аби наголосити якусь думку. Тут важливо для перекладача, як і для редактора, зрозуміти задум і не намагатися вдосконалити твір. Прикладом може стати один із віршів Ю. Тувіма, останній рядок якого автор позбавив рими, аби підкреслити засобами версифікації основну ідею вірша: глухий кінець твору перегукується з ідеєю глухої марної смерти. І річ аж ніяк не в тому, що поету важко було знайти відповідну риму, вона міститься в тому ж таки рядку, досить лише переставити місцями слова:

*Рятує — страх, одчаю гніт,*
*Щур забобону метушливий.*
*І смерті зимної привіт,*
*Не мстивий, ні! Глузливий тільки*[32].

Це не недогляд, але чомусь переклад Г. Кочура редактор вирішив підправити.

[32] Кочур Г. Друге відлуння...— С. 223.

„Одомашнення“ ритміки, розмірів тісно пов’язане з перенесенням ідей твору на національний ґрунт. У цій статті вже йшлося про передачу реалій, використання різних шарів лексики та й, загалом, українізацію творів зарубіжної літератури. Г. Кочур захоплюється вмінням такого визначного перекладача, як М. Лукаш, наближати зразки літератур інших народів до українського читача, хоча сам і йде зовсім іншим шляхом. Однак він наголошує, що інколи така надмірна українізація, особливо щодо реалій, може викликати комічний ефект. Тож якщо перед вами серйозний твір, слід бути дуже обережними. Навіть у комедіях це може спричинити додатковий комічний ефект — зовсім не на руку авторові. Зокрема, у перекладі комедії Арістофана „Хмари“ Т. Франка Г. Кочур підмічає комічний ефект, який свідчить про неуважність перекладача чи, можливо, некомпетентність і недосвідченість у розв’язанні проблем такого типу: перекладач замінює грецьку реалію — монети *міни* на *галицькі леви* — українську реалію, яка хоч і ближча читачеві, але аж ніяк не передає дух оригіналу. Замінює перекладач міни на галицькі леви не всюди, отож і виходить, що в одній країні співіснують два види грошей[33].

Особливу увагу приділяє Г. Кочур українізації імен, ставлячи запитання, чи доречно їх змінювати. Найчастіше у цьому немає потреби, бо все-таки імена та прізвища передають елемент іноземного колориту, конче потрібний у більшості випадків. Проте часто автори закодовують в іменах своїх героїв інформацію про їхній характер чи певні риси — маємо справу з так званими *волаючими іменами.* Отут уже завдання перекладача — не згубити цю важливу інформацію і в той же час не позбавити імен іноземного звучання. Це зовсім не просто, адже такий спосіб перекладання вимагає мовної винахідливости і такту. Та навіть якщо не вдається надати значущому імені природного звучання, то однаково автор обстоює думку, що значення важливіше, тому ім’я однаково потрібно перекладати.

Ще одна проблема, яка стосується імен,— це передача слов’янських імен українською мовою. За правилами більшости слов’янських мов, крім білоруської та сербохорватської, у родовому відмінку в іменах випадають кінцеві голосні: Павел — Павла, Марек — Марка. Але чомусь усталилася традиція зберігати ці голосні при перекладі, скажімо, з чеської мови на українську, щоб, мовляв, читачі не плутали з українськими іменами (Марека — це вже не українського Марка). Але це, на думку Г. Кочура, суперечить мовним правилам і веде до втрати національного колориту[34].

Ще один аспект проблеми відтворення імен Г. Кочур порушує, аналізуючи переклад „Євгенія Онєгіна“ М. Рильського, де нарівні з цілком законними „Євгеній“, а не „Євген“, „Татьяна“, а не „Тетяна“, натрапляємо на „Володимир Ленський“, замість „Владимир“, чи, можливо, навіть „Владімир“. Як зауважує Г. Кочур, „йому довелося читати пояснення М. Рильського, що в цьому випадкові ніяких теоретичних підстав для такої непослідовності не було, відступити від правила змусило його якесь внутрішнє

[33] Кочур Г. Шевченко в польських перекладах // Всесвіт.— 1961.— № 9.— С. 51—57.

[34] Кочур Г. Клопоти з випадними голосними // Літературна Україна.— 1965.— 24 серп.

переконання: саме так треба. І дійсно, такт, чуття мови поету не зрадили і допомогли знайти якнайкращу розв'язку"[35].

При передачі імен здебільшого важливо не одомашнити їх. „Одна поезія Роберта Бернса в перекладі Миколи Лукаша починається рядком: „Рвала Дженні золотунці". Перекладач слушно переніс у свій текст ім'я дівчини, і читач розуміє, що в поезії йдеться про Шотландію XIII ст. Цього ефекту не було б досягнуто, якби менш досвідчений перекладач вніс лише одну зміну в текст: „Рвала Женя золотунці"[36].

Загалом, аналізуючи роботи різних українських перекладачів, Г. Кочур зауважує, що часто перекладачам не вдається перевтілитися, а натомість вони подають власні образи, свої улюблені розміри, довільно змінюючи форму, а відтак і зміст оригіналу. Над перекладачем іноді теж домінує його власна поетична індивідуальність. На думку Г. Кочура, увагу слід приділяти якраз тому, щоб передати стиль автора, а не замінювати його на певний стиль поезії, якого дотримується перекладач. Так, при аналізі польських перекладів С. Твердохліба з творів Т. Шевченка він засуджує те, що „молодомузівська" вишуканість і манірність заступають тут Шевченкову простоту, а коли перекладач наближається до оригінальної ритміки, то все більше віддаляється від змісту, інколи навіть настільки, що виникають справжні-таки курйози[37]. Тож це ще раз підтверджує думку Г. Кочура, що не завжди найкращими перекладачами віршованих творів є саме поети. Як не можна замінювати простоту на вишуканість, так і не можна зводити якісь складні, нові для літератури образи до вже звичних нам символів. Наприклад, невиправданим перекладач уважає введення М.Марчановою замість „вежі темної гордині" вежі „з пишної слонової кості", адже, по-перше, це вже затертий образ, крім того, він символізує чисте мистецтво, тоді як автор вірша, М. Рильський, явно не надавав своєму образові такого значення. При аналізі роботи тієї ж перекладачки над поезією М. Рильського у чеськомовному варіанті Г. Кочур порушує також питання перекладу епіграфів, звертаючи увагу на те, що упускати їх, як це часто робить перекладачка, аж ніяк не можна[38].

У перекладознавчих статтях Г. Кочура порушувано також проблеми вибору творів для перекладу за їх значущістю і вмінням відтворити цю значущість українською мовою. Він зауважує, що інколи переклади настільки віддалено нагадують оригінал за своїми достоїнствами та використаними стилістичними засобами, що читачі можуть цілком правомірно дивуватися, чому це раптом цього письменника чи поета світова література зачисляє до кола найкращих. Тому до перекладу шедеврів світової літератури треба підходити ще обережніше, ніж до перекладу творів посередніх. Якщо перекладачеві не вдається подолати всі труднощі, то складається неправильне враження про автора твору. Так, зокрема, спроби перекладу творів Карела Чапека в українській літературі, на думку Г.Кочура, чомусь дотепер не увінчалися успіхом через низку хиб. Напри-

[35] Зорівчак Р. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози).— Львів, 1989.— С. 99.
[36] Коптілов В. Теорія і практика...— С. 15.
[37] Кочур Г. Шевченко...— С. 51—57.
[38] Кочур Г. Видано в Пряшеві // Всесвіт.— 1962.— № 7.— С. 72—74.

клад, в останній спробі перекладу, яку зробила М. Горбатюк, попри лексичні огріхи супроти оригіналу, калькування з російської, допущено ще й численні стилістичні помилки: зокрема, внутрішній діалог чомусь перетворюється у звичайний діалог. Тож нічого дивного, якщо читач не розуміє, за що Чапека вважають тонким стилістом. У таких складних випадках, як, зрештою, і в інших, Г. Кочур радить перекладачам включити у підготовчий етап перекладу і читання літературознавчих розвідок про автора та книжку. Якщо ж у автора, навпаки, недоладний стиль, то не варто його поліпшувати — такі твори взагалі не варто перекладати. Г. Кочур дуже переймається станом перекладацької справи в Україні, він уважає, що кваліфікованих кадрів явно замало, тому не слід розпорошувати сили на твори, які цього не заслуговують. Так, критично поставився він до перекладу пригодницького роману Л. Тирланда з польської мови, адже у самому тексті роману — безліч мовних неточностей, та й узагалі, мова — бідна, а стиль — недоладний. Знайшовши свого читача, цей роман лише псуватиме літературні смаки наших читачів, тоді як багато творів, вартих уваги перекладачів, і далі не стануть надбанням української культури. На щастя, усе ж таки більшість літератур представлені в українській літературі гідними зразками завдяки відомим перекладачам, котрі працюють над певною літературою[39].

Г. Кочур завжди вивчав та аналізував усі наявні переклади на всі доступні мови. Але слід зауважити, що аналізував він не для себе, аби використати цікаві винаходи колег, а щоб виявити, які місця важко перекладати, знайти можливі виходи із ситуації, тобто аналізував із теоретичного боку. А знайшовши гідні переклади, Г. Кочур не канонізував їх, а думав, де їх усе-таки можна поліпшити, адже вважав, що „меж досконалості немає“. Сам він керувався у своєму творчому методі принципом точности, прагнучи до якнайточнішої передачі оригіналу (без втрати художнього значення). Хоча, попри все це, Г. Кочур схилявся перед манерою перекладання М. Лукаша, яка кардинально відрізнялася від його власної в сторону більшої українізації, оскільки в нього була „та стилістична якість Кочура, що її хтось назве педантизмом“[40]. Якщо Г. Кочур підшукував точні лексичні еквіваленти для кожного слова, то М. Лукаш намагався знайти якомога яскравіший красномовний відповідник, інколи жертвуючи точністю. Але навіть у Г. Кочура точність не завжди досконала. Він сам неодноразово наводив перефразовану цитату з твору „Робота“ С. Чиковані в перекладі Б. Пастернака як пояснення цьому: „Проклятая рифма заставит всегда говорить совершенно не то“. Та попри це він довгі роки віддавав шліфуванню своїх перекладів, скромно зауважуючи, що впертість може надолужити брак таланту. За його переконанням, поезія, справжня поезія, з'являється лише як результат глибокого зворушення, внаслідок величезної радости чи великих страждань. Невід'ємна складова поетичної творчости — напруження всіх фізичних і духовних сил, тобто хороші переклади — це своєрідний крик душі.

З усього сказаного видно, що Г. Кочур суттєво доклався до процесу ознайомлення українського читача з перекладами з іноземних літератур.

[39] Кочур Г. „Кримінальний романтизм“ // Вітчизна.— 1960.— № 9.— С. 213—215.
[40] Кочур Г. Друге відлуння...— С. 11.

Він виховав ціле покоління перекладачів. Без його внеску українське перекладознавство виглядало б тепер цілком інакше. Отож цінні ідеї та погляди Г. Кочура треба простежувати у його критичних працях та перекладах, аналізуючи кожну деталь. Це сприяло б поліпшенню роботи молодих перекладачів — послідовників принципів Григорія Кочура.

**Halyna PEKHNYK**

**HRYHORIY KOCHUR: TRANSLATION AND ITS THEORETICAL BASIS**

The article provides the analysis of the practical and theoretical work of Hryhoriy Kochur, the outstanding Ukrainian translator and translation studies scholar. Theoretical ideas of the translator are further substantiated by the examples drawn from his own translations. The key attention is paid to the problems of stylization, reproducing realia, versification, particularly rhythm of poems, speaking names, dialectal words, rendering images, domestication, foreignizing. Ideas of H. Kochur are contrasted with the ideas of other scholars.

# РЕПОРТАЖІ ГРИГОРІЯ ДАНИЛЕВСЬКОГО ПРО „ЧУМАЦЬКУ" УКРАЇНУ

*Один із засновників „української школи"*[1] *в російській літературі Григорій Данилевський (1829—1890) належав до грона самобутніх і досить популярних белетристів другої половини XIX століття. За життя Г. Данилевського та відразу після смерти письменника його літературна спадщина викликала завзяті дискусії, але згодом усе ж поступово відійшла у літературознавче забуття. У той же час в історії російської літератури, мабуть, нема іншого письменника такого рівня, який би з такою любов'ю оспівував Україну, присвятивши цій благодатній землі тодішньої імперії значну частину свого літературного доробку, який би так послідовно боровся за те, щоб українська література всупереч великодержавним прагненням офіційних кіл Росії могла повнокровно існувати і тим самим посісти почесне місце в родині слов'янських літератур.*

*Г. Данилевський відомий передусім як талановитий автор історичних („Мирович", 1875; „Княжна Тараканова", 1882; „Сожженная Москва", 1886) і побутових („Беглые в Новороссии", 1862; „Свобода", 1863; „Новые места", 1867; „Девятый вал", 1873) романів. У його літературній спадщині є також ліричні вірші, поеми, віршовані казки та нариси.*

*Зазначимо, що, зокрема, у ранній творчості Г. Данилевського почесне місце належить саме нарисам. Їх письменник нерідко об'єднував у цілі цикли: „Из путевых заметок", 1852—1863; „Чумаки", 1857; „Четыре времена года украинской охоты", 1859; „Письма из-за границы", 1867—1873. Нариси письменника мають безпосередню дотичність до художньої літератури, адже в них органічно поєднуються реальний матеріал і художній вимисел, а психологічні характеристики героїв супроводжуються поширеним коментарем оповідача*[2].

*Усі факти, які Данилевський подав у цих творах, були реальні: письменник або був безпосереднім учасником подій*[3], *або відтворив їх на*

---

[1] Про цей період див. у статті: Mokry W. Ukraina i Ukraińcy w kulturze i literaturze rosyjskiej od połowy XVII do początku XX wieku (Zarys problematyki) // Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty / Praca zbiorowa pod red. R. Łużnego.— Wrocław etc., 1990.— S.169—181.

[2] Див. про цю проблему: Koźniewski K. Reportaż // Prasa Współczesna.— Łódź, 1957.— Zesz. 2.— S. 110; Browne J. T. A Book of Nunfiction.— New York, 1960.— P. 2.

[3] Niedzielski Cz. Reportaż // Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny.— Warszawa, 1985.— T. II.— S. 280—282.

*підставі розповідей інших реальних свідків чи подекуди на основі різних джерел і фактів. Автентичні також його описи, що відтворювали зовнішню дійсність, а також характеристики конкретних осіб, акції, анекдоти, звіти про різні випадки тощо. Усе це свідчить про те, що автор брав факти з життя. До важливих рис нарисів Данилевського належать також достовірність поданої інформації та актуальність їх конкретного змісту*[4].

*В основі змісту нарисів Г. Данилевського були долі реальних людей, їхні переконання, відчуття, практична діяльність. Тому письменника цікавили передусім люди та їхні справи, а не лише самі проблеми чумаків як таких. Це вихідна концепція, яку називають нарисовою (йдеться про те, що та чи та група людей (у даному разі чумаки) зображена у реальних і конкретних ситуаціях)*[5].

*За загальновизнаними у польському літературознавстві критеріями тематичного поділу нарисів*[6], *„Чумаків" Г. Данилевського можна віднести до соціально-побутових нарисів з елементами опису подорожей. Тому, за російською дослідницею Євгенією Журбіною*[7], *їх можна було б уважати конгломератом художнього нарису та оповідання, нарису про людину, а також пригодницько-краєзнавчого нарису.*

*За концепцією Яцека Мазярського*[8], *чумацький цикл Данилевського — це поєднання пригодницького нарису (з виразним перебігом дії, окресленою активною присутністю нарисовця, вільно включеними у розвиток сюжету розбудованими акційно-диґресивними анекдотами і зв'язками описового, а часом і дискурсивного характеру) і середовищного (переважає описово-характеристичний зв'язок, у якому дія досить невиразна, натомість подано багато коментарів і досить точної інформації) нарису.*

*Г. Данилевський збагатив свій цикл нарисів про чумаків рисами, притаманними описовій прозі малих форм, що містила низку етнографічних та реґіональних елементів,— прикметами так званих фізіологічних нарисів. Цей різновид розповідної прози, яка з'явилася у Франції в 30-х рр. XIX ст., став у Росії досить популярним жанром, що разом із прозою російського реалізму відомий у літературознавстві під назвою натуральної школи*[9].

*Чутливий на літературні впливи, Данилевський, як і багато інших письменників та критиків, був певен, що письменницька праця має бути співмірна принаймні праці науковій, уважаючи при цьому, що до першочергових завдань письменника належать дослідження і опис реальної дійсности. Виходячи з цієї засади, письменник у „Чумаках" усебічно висвітлив таке соціально-побутове явище, як життя українських чумаків, докладно описавши цей колектив, місця його перебування. Сюжетні перипетії циклу письменник подав згідно з вимо-*

---

[4] Żabicki Z. Z doświadczeń reportażu // Proza... proza.— Warszawa, 1966.— S. 159.

[5] Brücher H. Reportage und Porträt in der sozialistischen Presse.— Berlin, 1963.— S. 45; Reportaż w gazecie.— Warszawa, 1954.— S. 4.

[6] Niedzielski Cz. Reportaż.— S. 280—282.

[7] Журбина Е. Искусство очерка.— Москва, 1957.— С. 219.

[8] Maziarski J. Anatomia reportażu.— Kraków, 1966.— S. 91—101.

[9] Див.: Semczuk A. Literatura lat 1843—1855. Charakterystyka okresu // Historia literatury rosyjskiej / Pod red. M. Jakóbca.— Warszawa, 1976.— T. I.— S. 662—664.

*гами жанру*[10]. *Розповідь ведеться від імени оповідача, який часом „перевтілюється" у дослідника-природознавця, що „спеціалізується" на вивченні та опису натурального середовища людини.*

*Водночас фізіологічний шкіц як літературний жанр*[11], *що віддзеркалював певні настрої та задовольняв читацькі потреби, не зовсім відповідав запитам молодого Данилевського. Письменник прагнув передусім повідомити широкий загал про актуальні дійсні події, реальні явища суспільного життя, певним чином документуючи їх*[12].

*З огляду на спосіб подання фактів, у нарисах Г. Данилевського про чумаків більше фраґментів інформаційних і менше елементів „репрезентативно-сценічних". Це зумовило певний синтез різних стилістичних прийомів: від протокольно-описової подачі до дискурсивного і прокоментованого фраґменту та елементів суто художньої стилізації. Важливу роль у цих творах відіграє одиниця структури самого тексту, тобто „представлення"*[13], *висловлення, здатне викликати у свідомості читача появу відтворної уяви, чому сприяють чіткі та стислі речення, підпорядковані завданням інформування, представлення, коментування. Інформаційні чи статистичні фраґменти свідчать про об'єктивізований спосіб подання фактів, правда, часто зовсім позбавлених конкретних зовнішніх рис. Водночас Г. Данилевський, як правило, не наводить широких характеристик чи розгорнутих повідомлень про події. Для нього важливі самі факти, які перебувають у логічних взаємозв'язках: „Но ничто не сравнится с переносчивостью собственно чумацких волов. Какова должна быть их сила, когда от ранней весны вплоть до поздней осени они возят на себе по 50 и 60 пудов тяжести на парном возу, совершая в это время, в три конца, в Крым или на Дон и обратно 2000 верст, и еще в промежутках по две и по три недели таскают на себе плуг"*[14].

*В інформативних фраґментах діє принцип конкретизації повідомлення: факти упорядковано залежно від подій і об'єднано часом або близьким до „діяльности" порядком опису: „Отзимовавши и откормивши волов, он [багатий чумак.— Л. М.] с весны нанимает по клочкам у соседних поселян десятин сто земли; пользуясь обилием скота и рабочих рук, в неделю с небольшим вспашет эту землю, засеет и заборонит. Тогда уже и посылает возы [...] с заранне сторгованною кладью в путь. Обоз его отвезет [...] на юг кладь, навалит на подводы соли и рыбы и на косовице опять приходит домой" (С. 173).*

*Водночас у розглядуваному циклі нарисів уміщено не лише повідомлення. Форма репортажу в Данилевського наближається до жанру есеїв і афабулярних літературних форм: „Вот и сам хутор. Пять или шесть хат в рассыпку, торчат по откосам трех оврагов, сошедшихся здесь в один огромный „лог". Между хатами взбираются на гору и идут*

---

[10] Bochórz J. Szkic fizjologiczny // Literatura polska...— T. II.— S. 662—664.

[11] Bochórz J. Fizjologie // Poszukiwanie realizmu.— Gdańsk, 1972.— S. 182.

[12] Про автентичність подій, співмірних нараторському повідомленню, див., зокрема: Kisch E. Jarmark sensacji.— Warszawa, 1957.— S. 169.

[13] Maziarski J. Anatomia...— S. 43—66.

[14] Данилевський Г. Чумаки // Данилевский Г. Полное собрание сочинений: В 24 т.— Санкт-Петербург, 1901.— Т. III.— С. 154. Далі, покликаючись на цього автора, вказуємо сторінки із зазначеного видання безпосередньо в тексті.

*к низу сады. На дне лога велеют тремя уступками три пруда, один ниже другого, соединенные плотинами. Огород окружают их влажные бока“ (С. 176).*

*За переваги в нарисі фактів репрезентаційного характеру його сюжетна форма наближається до оповідання: „Пока хазяйка готовит последний обед, хозяин отмеривает в амбаре на дорогу заранее припасенных сухарей, муки, пшена, сала, соли и дегтю для колес. Заскрипели ворота. Волов поят из студеной криницы с особою заботливостью. Мажут оси. Соседи и окрестные приятели сходятся смотреть на проводы“ (С. 176).*

*Компетаційні факти фіксують готові узагальнення окремих явищ і ситуацій, представлених у нарисі, містять їх обґрунтування, наводять на певні висновки і оцінки, окреслюють загальну проблему в частковому опису: „Украинская степь, воспетая Гоголем, в последнее десятилетие сильно изменилась. Это уже не то пустынное раздолье, по которому когда-то ехал Тарас Бульба [...] Там, где еще за восемьдесят лет назад [...] правительство предписывало губернаторам иметь крепкую предосторожность от татар и запорожцев [...],— там ружье сменилось уже косою, пушка плугом, а пустыня стала вспаханным и засеянным полем. Степь по всем направлениям уже изрезана столбовыми и проселочными дорогами [...] Степь, дикая украинская степь, становится просто тихим русским полем“ (С. 179—180).*

*Крім сцен „чистого“ типу, які можна віднести до однієї із зазначених вище груп, у „Чумаках“ наявні також „мішані“ сцени, єднальні фрагменти, які виконують різні функції, утворюють складні групи значень. Окреслити функцію кожної сцени дуже складно, навіть неможливо.*

*У цих нарисах Г. Данилевський одразу виступає у трьох іпостасях — власне автора, оповідача і репортера[15]. Тому ототожнення Данилевського з оповідачем та репортером цілком виправдане, а аналізовані нариси можна вважати додатковим джерелом інформації про автора „Чумаків“. Цих творів не згадано в жодному щоденнику письменника[16], хоча вони змальовують справжні події, у яких автор брав участь. Думаємо, що це пов'язано з браком у нарисах широко розбудованого відтворення поглядів Г. Данилевського, особистих зізнань, внутрішніх переконань. Розповідь, отже, не сконцентровано на зображенні та аналізі власного життя письменника.*

*Цикл нарисів „Чумаки“ створено за матеріалами чотиримісячної подорожі Данилевського. У цю подорож він разом з іншими письменниками поїхав 1856 р. Данилевський мав доручення Міністерства морських справ вивчити умови життя людей, що проживають на південному узбережжі Російської імперії. Письменник побував на Азовському морі, в околицях гирла Дніпра і Дону. Нагромаджений великий фактологічний матеріал, збагачений особистими переживаннями автора, які*

[15] Див.: Maziarski J. Anatomia...— S. 43—66. Так само вважає J. Rytel у праці: „Pamiętniki“ Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1962.— S. 82.

[16] Trzynadlowski J. Struktura relacji pamiętnikarskiej // Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia.— Kraków, 1961.

*залишилися у його пам'яті з часів постійного проживання в Україні і знайшли своє літературне втілення у згаданому циклі нарисів, що побачили світ уже наступного, 1857 р.*

*Цикл „Чумаки", що має підзаголовок „З записок подорожі 1856 року про характер і звичаї українських чумаків", складається з чотирьох нарисів, у яких змальовано життя українських кріпаків, що їздили возами, запряженими волами, і продавали різні продовольчі товари. За Г. Данилевським, чумак — це „член общей семьи, потому что собственно не составляет отдельной касты, а принадлежит к другим сословиям края: к государственным и помещичьим крестьянам, военным поселянам и колонистам. Среди сел он заметен только изредка по своей зажиточности и устранению от общих дел" (С. 143).*

*Твори, що входили до циклу, були упорядковані відповідно до часової домінанти — пір року від зими до осени. Цей період і є „часовими рамками звітної ситуації". Іншими словами, нарисовцеві для накопичення матеріалу потрібен був лише вибраний момент певного часу, який і знайшов своє віддзеркалення в даному творі[17]. Така композиція відображає циклічно повторювані етапи життя головного героя, що їх визначали, з одного боку, його заняття, а з другого — „календар степу".*

*Письменник показав чумацьку дійсність середини 1850-х років, тобто зосередив свою увагу на кінцевій фазі самого існування чумацтва як явища. То були часи, коли залізниця поступово ставала основним засобом пересування, витісняючи повільні чумацькі мажі. Чумакування, це оригінальне, характерне для південних районів України явище, з усіма його реаліями й романтикою, витворюваними десятиліттями, відходило у минуле.*

*Автор протягом чотирьох місяців (точніше кажучи, упродовж кінця весни — літа 1856 р.) був безпосереднім свідком та учасником багатьох описаних у нарисах подій. Більшість з них має актуальний зміст, на що вказує певне часове зіставлення „дії і [...] часу розповіді про цю дію"[18]. Інші факти письменник відтворив, почерпнувши інформацію від безпосередніх свідків. У деяких випадках Данилевський покликається на документи, а також на розмови, зустрічі (нерідко цілком випадкові) з чумаками.*

*Цікаво, що для того, щоб довести правдивість своїх слів, Данилевський називає прізвища співрозмовників. Ось деякі з них: Андрій Сізон — багатий куркуль, який був чумаком (С. 173—174), Роман Балабуха — засновник степового хутора (С. 162—163), Павло Бобрик — виняткова чесний, бідний чумак (С. 175), Іван Солониця — чумак, який їздив з товаром аж до Варшави (С. 189), Тихон Вербицький, Копилець-Коноваленко — чумаки, яких автор зустрів у придорожньому шинку (С. 182). Під час розмов можна було почути й інші прізвища відомих чумаків, зокрема колишнього запорожця Микити Коржа[19] (С. 139), знаного провідника чумацьких караванів Шпака (С. 134).*

---

[17] Maziarski J. Anatomia...— S. 171.

[18] Там само.— S. 34.

[19] Микита Корж (1731—1835) — козак, відомий своїми захопливими розповідями (передусім про Запорозьку Січ), що були опубліковані 1842 р. у книжці „Устное повествование бывшего запорожца N. L. K." Данилевський неправильно подав ім'я чумака: замість „Микита" — „Микола" (Николай). Див.: Энциклопедический словарь / Под ред. К. К. Арсенева и Ф. Ф. Петрушевского.— Санкт-Петербург, 1895.— Т. XVI.— С. 250.

*Свою інформацію Г. Данилевський досить часто „підпирає" і „словом писаним". Так, деякі відомості він узяв з „Історії Нової Січі, або Останнього коша запорозького" Аполлона Скальковського* (цей автор серед іншого описав багато старих торговельних шляхів України, зокрема Запорожжя) і на їх тлі показав долю колишніх чумаків (С. 134). Ці інформації письменник доповнив відомостями, почерпнутими з українського літопису „Короткий опис Малої Росії з 1506 по 1770 рік" (опублікований 1777 р. (С. 135), тодішніх газет (С. 136), повідомлень ханської охорони від 1764 року (С. 137), оповіді згаданого Микити Коржа, суплікви від 1755 року, написаної Військом Запорозьким до цариці Єлизавети (С. 136), інформації невідомого „літописця українських степів" (С. 138), акредитованого при кримському ханові французького консула, який 1788 р. описав торгівлю на півдні Росії (С. 136) тощо. Як письменник, Г. Данилевський звернув увагу також на усну поетичну творчість народу, наводячи деякі її фраґменти з відомої праці М. Костомарова „Об историческом значении русской народной поэзии" (1884) (С. 138), а у коротких відступах використовував уривки з художніх творів М. Гоголя та О. Пушкіна (С. 79, 97).*

*Ознайомлюючи широке коло читачів із чумацьким середовищем, його своєрідністю, радощами і клопотами, письменник відкинув колишній варіант інтерпретації походження назви цих людей, що пов'язував її з епідеміями чуми, яку приносили з Криму чумаки. Г. Данилевський одночасно твердить, хоча робить це не досить умотивовано, що слово „чумак" турецького походження. Однак найважливішим для автора було описати життя „героїв степу" якомога докладніше, а тому він закономірно розпочав свою працю від спроби з'ясувати окремі аспекти походження чумаків і встановити їх спорідненість із козаками. Однак у цьому питанні Г. Данилевський не був цілком ориґінальний, адже використовував передусім відомі тези зі згаданої праці М. Костомарова та, як і цей історик, дійшов висновку, що чумак — це спадкоємець традицій лицарського козацтва, який тепер своє життя завдячує не зброї, а знаряддям праці: „Казака вывела к деятельности потребность народная; а чумака произвели положение Малороссии, общественные нужды и народный дух. Настали времена другие. Сабля заменилась косою, пушка плугом. Но Малороссия [...] могла ли вмещать в себе людей, которые бы мирно обрабатывали скромный уголок и не разлучались бы дальше ближнего ручья? Мог ли малороссийский народ, разыгравший такую шумную трагическую роль, забыть ее вдруг? От этого, прежде, чем казак обратился в „поселянина", он стал „чумаком" и „бурлаком". Чумак по занятиям мужик, по духу казак [...] Чумак находит какую-то славу в своих путешествиях" (С. 138—139).*

*Розпочинаючи літературну працю над чумацькою історією під кінець існування цього явища, Данилевський водночас прагнув оглянути його з позиції широкої, понадстолітньої перспективи. Письменник переконливо доводить, що чумак — прямий нащадок козака, а в півден-*

* Аполлон Скальковський (1808—1899) — російський і український історик, автор праць „Хронологическое обозрение истории Новороссийского края" (1835); „Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1733—1768" (1845). Писав забуті сьогодні оповідання в дусі В. Скотта „Братья искупители", „Хрустальная балка", „Мамай".

*них районах України чумаки були чимсь середнім між озброєним воїном-козаком і осілим на землях селянином. Щоправда, у стародавніх „чумацьких гніздах" (так письменник називав села, в яких проживали виключно сім'ї чумаків) не обробляли землі, а жінки лише годували свійську птицю, зорати або засіяти хоча б найменший шматочок землі вважалося ганебним учинком. Однак згодом щораз виразніше стала виявлятися матеріальна нерівність серед жителів південноукраїнських хуторів і слобід. Багатші чумаки своє давнє джерело доходу поєднували з новими — уже безпосередньо пов'язаними із землею; стали власниками багатьох запрягів, призначених для перевезення товарів. Цю ситуацію автор оцінив неґативно, адже вона сприяла появі невидимої лінії, що ділила це середовище, була причиною повільного зникнення „караванів української пустелі", причиною використовування біднішого чумака багатшим, якого письменник назвав куркулем. Цей багач „уже обленился, сам [...] не идет со своими волами испытывать долгий путь и всякие дорожные невзгоды и беды, а держит для этого человек двадцать и сорок в год работников по найму, рассчитывает копейку [...] и только откладывает барыши" (С. 173).*

*Данилевський подає також коротку характеристику торгівлі, яку вели запорожці і чумаки. Письменник зазначає, що вона відбувалася не лише у межах імперії, але й охоплювала Туреччину, Грецію і Польщу та ділилася на сухопутну і морську. На початку виникнення чумацтва валки чумаків через слаборозвинену торгівлю в Росії вирушали головно до Криму. Чумацькі вози були завантажені лише частково, а самі чумаки везли переважно горілку і зерно. Згодом у переліку товарів були баранячий жир, вугілля, російські тканини, шліфувальні камені, предмети щоденного вжитку тощо.*

*У свою чергу головним продуктом, який чумаки забирали з Криму в Україну, була, звичайно, сіль, привозили також рибу, грецькі й акерманські вина, сушені овочі, рослинний жир, мило, а навіть сідла і зброю.*

*Кожен чумак знав принаймні два головні шляхи з України у Крим, відомі століттями: перший, так званий Чорний шлях, вів до гирла Дніпра, і їздили ним ті, хто торгував переважно рибою; друга дорога відома як Муравський шлях. Цей шлях власне вів до кримських покладів солі. Обидва тракти пролягали через малозаселені території або пустки, а більші групи людей, котрі йшли з різних теренів Росії та інших країн, зустрічалися уже недалеко від Криму. Отож, чумаки у дорозі мусили покладатися лише на свої сили. За словами автора, перевізники об'єднувалися у різні табори, але від того їхні походи не ставали безпечнішими. Однак небезпека не лякала чумаків, і від весни аж до пізньої осени їх можна було зустріти майже на всіх просторах південноукраїнських степів.*

*Нариси Г. Данилевського цінні передусім своїм змістом, який має велику пізнавальну вартість. Чумацьке середовище, що, з огляду на його неповторність і герметичність, нечасто було об'єктом письменницького аналізу, Данилевський розглянув досить старанно. Водночас „Чумаки" — це не сухий, докладний звіт очевидця, це цикл творів, у яких можна виразно відчути симпатію письменника до своїх героїв. Цикл містить багато авторських оцінок, спроб інтерпретації конкретних явищ, численні спостереження тощо. Вони, однак, вміло вплетені в хід*

*розповіді, не контрастують із тканиною твору. Ідеєю циклу, отже, є повний темпераменту, близький до життя, особисто пережитий опис якоїсь події. Репортер передає ретельно опрацьовані дрібниці життя, що випливають із його власного досвіду*[20].

*Спостереження щодо багатства реалістичности, притаманного цим нарисам, однаковою мірою стосується описуваного середовища і розширених описів української природи, пейзажів, на тлі яких і були представлені конкретні долі жителів півдня України. Вигляд чумака, його одяг автор потрактував лапідарно, і чи не кожне повернення до цієї теми закінчувалося узагальнюючим висновком про індивідуальні особливості цієї групи: „Это все щеголи и лихачи [...] Заломивши на „бакирь" смурую шапку, в белой или черной свите до земли на плечах, ходит чумак по базару с трубкой в зубах и кнутом в руках. Изредка только махнет кнутом на торговку, хлеснет слегка жидка по спине, поздоровается с товарищем, постоит перед загородкою торгуемых волов, да, глянув на свои смазанные дегтем сапоги, сплюнет в сторону и опять принимается курить. Чумак в особенности большой охотник до весенних ярмарок..." (С. 168).*

*В одязі чумака під час подорожі дуже важливою була, за словами автора, сорочка, яку, так само, як і решту одягу, просочували перед дорогою дьогтем — темно-коричневою густою рідиною — продуктом дистиляції розкладу різного дерева. Її використовували як антисептичний і протигрибковий засіб. Це мало охороняти чумака від чуми та інших хвороб, що чатували на нього в поході. Чумак брав зі собою лише дві сорочки. В одній, просякнутій дьогтем, він подорожував в обидві сторони, не знімаючи її ані разу. Тому „тяжелый, ленивый и загорелый чумак в пути представляет издали какое-то подобие древнего рыцаря, закованного в панцирь и в латы" (С. 177). У другу сорочку чумака одягали тільки тоді, коли він умирав під час подорожі. Письменник зауважував: „В смерти чумака в степи много трогательного. Ее воспели десятки лучших украинских песен, наравне со смертью казака на чужбине, в бою с врагом, в старинных казацких думах" (С. 194).*

*Цей факт цілком зрозумілий, адже, як твердив сам автор, чумак посів місце козака. Під час подорожі несподівана смерть чигала на нього, нерідко він був свідком того, як його, ще живого, товариші готували до похорону — бачив, як копали могилу, сам, з огляду на те, що не було священика, вибирав за сповідника одного зі своїх товаришів, який за першої ж нагоди переказував про почуті гріхи духовній особі.*

*Про смерть чумака сім'я довідувалася щойно тоді, коли його товариші поверталися з подорожі, і ця вістка часто була причиною нової трагедії, інколи навіть добровільної жертви — смерти нареченої померлого парубка.*

*Дещо більше уваги Данилевський приділив вигляду українок: дружин, наречених, матерів і сестер чумаків, жінок вірних, гордих і працьовитих водночас. Письменник захоплювався їхньою вродою, колоритністю, їхнім зі смаком дібраним одягом, переконуючи читачів, що такі жінки не були винятком у степах над Доном: „Высокая, полная с русою косою, шириной в ладонь, а на голове с целою лавкой лент, алых,*

[20] Dovifat E. Zeitungslehre.— Berlin, 1962.— S. 25.

*синих, зеленых и парчевых [...], степенная и гордая [...] Большие серые глаза так и смотрят в душу, а бровки широкие и черные, как два подорожних жука, сошлись и не расходятся [...] На плечах зеленая шерстяная кофта, на ногах красные сапожки, на шее пять или шесть ниток мониста, красных и синих гранатов..." (С. 151).*

*Базуючись на теоретичних осягненнях „фізіологізму", Г. Данилевський, маючи пізнавальні амбіції, прагнув відкривати незнані літературі явища, одночасно і характеристичні, і такі, що передають дух епохи, хотів дати характеристику цікавої соціальної групи, як це робить зоолог, вивчаючи певний вид тварин. Автор старався зобразити ті чи ті постаті не як поодиноких героїв, хоча й наділяє їх деякими індивідуальними рисами. Письменник неодноразово підкреслював незалежність створюваного у цьому плані образу, який він виділяє із загалу з огляду на, скажімо, такі обставини, як швидке збагачення, втрата майна, сімейного становища, чи з огляду на виняткові здібності, вроду. Форми теперішнього часу вживаються відповідно до минулого, що створює враження понадчасового розміщення досліджуваного явища*[21].

*Розповідь про чумацьке середовище з його циклічно повторюваними історіями автор розпочав із нарису „Зима" — про скуті зимовим сном слобідки й хутори. У ньому переважають статичні образи чоловіків, які взимку відпочивають після важких подорожей і сходять з печі лише для того, щоб доглянути волів або відгорнути сніг зі стежки, що веде до шинку. Неґативних у моральному плані ліноців чумаків письменник однозначно не осуджує, але, дбаючи про реальність зображеної ситуації, не міг про них не згадати. Данилевський не схвалює такого способу життя чумаків узимку, він пробує жартівливо ствердити, що ліноці українця походять скоріше від нього самого, бо взимку чумак начебто просто зливався з довколишньою природою, що впадала у зимову сплячку.*

*Гостріше автор реаґує на іншу пристрасть чумаків — до спиртного і використовує при цьому характеристичні для фізіологічного шкіцу комічно-сатиричні й дидактичні елементи. Чумаки, з його слів, знали про свою слабкість і під час подорожі навіть вибирали з-поміж себе одного „чергового", який мав стежити за тим, щоб усі були тверезі.*

*Але спокус у дорозі було багато. Данилевський, описуючи випадки пияцтва, певну відповідальність за це перекладає на корчмарів. Письменник звинувачує їх у тому, що вони заохочували чумаків спершу пити горілку задармо, а потім пропонували її стільки, що врешті чумак міг розрахуватися за випите хіба що парою волів. Корчмарі добре знали вдачу своїх гостей: то був чи не єдиний спосіб видурити з них гроші — спершу заохотивши дармовою чаркою, пізніше змусити заставити свій товар, запряг, воли, одяг. Таким чином чумак часто досить легко втрачав усе своє майно*[22].

*Автор досить докладно пише і про корчмарів-євреїв, яким чумаки платили за кожну порцію горілки, що відразу стримувало їх від пияти-*

---

[21] Skrunda W. Aleksandra Baszuckiego dyptyk fizjologiczny „Petersburskie typy" // Slavia Orientalis.— 1985.— N 3—4.— S. 228.

[22] Inglot M. Bałamut Petersburski.— Wrocław, 1962.— S. 85.

*ки. Таким корчмарям треба було платити ще й за водопій, сіно для волів, навіть за випас трави. Ціна таких послуг зростала разом із розширенням торгівлі та збільшенням кількости чумаків, а також у міру віддалення корчем від заселених районів.*

*Загалом чумаки могли розраховувати лише на гостинність нащадків запорозьких козаків-„зимовників", поодинокі хати яких стояли на берегах річок. Господар уважав своїм обов'язком подбати про безпеку і їжу, нагодувати волів, адже знав, що слава про доброго „зимовника" швидко розходиться. Чумаки платили за переїзд через село, їх часто змушували безплатно перевозити товар, що належав міщанам, вивозити сміття, вони мусили платити за переправу через річку, переїзд через мости.*

*Нариси Г. Данилевського — це розповідь про сучасні йому явища, а тому вони призначені для широкого кола читачів. Їм притаманне поєднання репортажної функції з пояснювальною, що повинно було сформувати у читача певні уявлення про цю групу людей, саме ті, на які розраховував автор*[23]*. Водночас для більшої переконливости своїх спостережень письменник не раз мусив покликатися на минуле. Так, пояснюючи, чому чумаки були змушені йти битими шляхами і платити за це, автор наводить різні приклади-оповіді про колишні грабежі на дорогах, зокрема, про напади недалеко Криму банд розбійників і жорстоких кочівників-ногаїв — нащадків воїнів Золотої Орди, які непокірних убивали відразу, а інших продавали на невільницьких ринках у Туреччині.*

*Чумаки в дорогу брали зброю. В мандрівці вони були змушені боротися не лише з грабіжниками, але й з утомою, спрагою, голодом. Заробляли чумаки небагато, бо через страх перед розбійними нападами брали мало товару. Втім, ті часи, як твердить автор, минули: „[...] все почти пространство южнорусских степей, от весны до поздней осени, в разных направлениях искрещивается странствующими чумаками. Последних ничто не пугает, ни вид пустынной степи [...] ни вредные ворота приднепровских лиманов [...] Они идут себе шаг за шагом, перенося зной и бури, жажду и голод, в ожидании богатого сбора рыбы и соли" (С. 190).*

*Однак найбільшим ворогом чумаків були хвороби. Жителі слобід могли розраховувати на допомогу знахарки, що лікувала травами і чарами. Ці жінки були дуже відомі, до них приїжджали з далеких околиць, нехтуючи часом професіональних лікарів, яких до того ж було дуже мало. Чумаки під час подорожі могли покладатися тільки на свої сили. Бувало, у пригоді чумакам ставала друга чиста сорочка, а лікувалися вони навіть за найменшої простуди.*

*Вимога правдивости й актуальности привела Данилевського не лише на чумацький шлях, але й до їхніх домівок. У слободах чумаків, як і раніше, жили лише родини цих людей. У середині XIX ст., як твердить автор, чумацькі села належали до найбагатших. Але це ще не означає, що праця чумаків давала високі прибутки. Убога свитка, подерті чоботи, надмірна покірливість могли впевнити недосвідченого подорожнього, що перед ним бідак, хоча чумак, бувало, ховав великі гроші: „За сапогом у него для оборотов полная киса [...], и в горшке, где-небудь,*

[23] Див.: Niedzielski Cz. Reportaż.

*замазано под печью или закопано в саду тысяч сто ассигнациями чистогану“ (С. 146).*

*Працьовитий чумак усього мав досить, не нарікав на нестатки. Як і його предки, він ніколи не перепрацьовував, особливо взимку. Тому цілком виправданими були написи під картинками в українських корчмах: „Сидит казак на жнивье, да штаны латает; жнивье его [...] в спину колет, а он жнивье лает“; „Казак когда не пьет, так блох бьет, а все-таки не гуляет“ (С. 156).*

*У хаті чумака найважливішою була піч, яка мала припічок — місце зимового відпочинку. Хату прикрашали оберемками засушених квітів, на стіні висіли в рушниках образи, а над дверима була свячена вода.*

*З фотографічною точністю і водночас динамічно Данилевський описав спосіб життя у слободах. Дбаючи про те, щоб правдиво і якнайточніше відтворити реальність, письменник старанно занотовував спостереження, що стосувалися особливостей праці слободян у різні пори року, догляду тварин, природи краю; записував звичаї жителів і пов'язані з ними обряди, міг годинами слухати усілякі оповіді. Але найбільше його цікавили сам чумак і його промисел.*

*Автор часто описує сучасну йому добу з віддаленішої часової перспективи, звертаючи увагу на зміни, що відбулися у житті цього своєрідного середовища. Їх було загалом небагато, і стосувалися вони головно збільшення обсягу роботи тогочасного чумака, який уже не „спеціалізувався“ на перевезенні краму та догляданні волів і навіть узимку щораз частіше злізав з печі, відкладав нерозлучну люльку і знаходив собі роботу на цілий день: готувався до нової весняної подорожі, думав про сівбу, розширення торгівлі, жнива, осінній продаж урожаю і перевезення товару. Особливо багато роботи мали ті, що залишалися у слободі, з різних причин не вирушаючи в чумацьку подорож. Частина з них згодом цілком покинула чумакування, а деякі, забагатівши, провадили уже цілком осілий спосіб життя, винаймаючи робітників.*

*Та у серці кожного чумака жила вроджена любов до волів, без них він не міг уявити свого життя, про них піклувалася ціла сім'я. Данилевський навіть пробував дошукатися певної містики у ставленні до цих тварин, порівнюючи прив'язаність чумаків до них із ставленням козаків до своєї зброї. Воли мали величезне значення для районів наддонських степів: були робочою силою (перевіз товарів, робота в полі), об'єктом торгівлі, давали м'ясо, шкіру, вовну, роги. Тому чумаки надзвичайно дбайливо піклувалися не лише про малих звірят, до котрих, як зазначає автор, ставилися, мов до дітей, але й про дорослих тварин, вибираючи для них завжди найкращий корм, оберігаючи перед різними хворобами. Воли щонайкраще свідчили про їхнього господаря, були його гордістю.*

*Письменник багато уваги приділив описам жіночої праці. Жінки у слободах упродовж цілого дня не мали ані хвилини на відпочинок. Вони мусили прибирати в хаті, надворі, дбати про худобу, працювати в полі, прясти, ткати тощо. А ще жінка мала за обов'язок куховарити, зокрема, варити обід, який їли у степу близько десятої години. Автор з приємністю описує, яку смачну їжу вони варили, і цими описами викликає у читача смакові та запахові враження. Саму їжу письменник порівнює із скромним харчуванням у дорозі.*

*Увагу спостережливого оповідача не оминули й дитячі ігри, осінні чумацькі ярмарки, на яких продавали різний крам і залагоджували всілякі справи, бувало, сварились, а нерідко й бились жінки. Не забув письменник і мандрівних продавців, які свій товар приносили в хати, і осіннє полювання в лісах, де було багато звірини, навіть боротьбу з ховрахами, що завдавали великої шкоди і на яких не діяли ні дим, ні вода, ні навіть віспа, якою їх заражували.*

*Не обійшов автор увагою й інтимне життя чумака. Письменник дійшов висновку, що чумак, хоч і не вмів яскраво висловити свої почуття, усе життя був дуже вірний, пам'ятав про дружину навіть перед смертю. Часто кохання оберталося трагедією, що було пов'язано з небезпекою в дорозі. Дівчина, яка дізнавалася про смерть свого парубка-чумака, нерідко не могла пережити цієї вістки — накладала на себе руки. Чумак, у якого померла мила, був вірний їй усе життя.*

*У той же час чумак був досить незалежним, самостійно вирішував свою долю і долю своєї сім'ї. Здається, лише взимку його можна було змусити до хоча б удаваної покори дружині: „Ничто [...] не связывает чумака. Он и по природе не домосед, и не под башмаком жены [...] Он вольный казак: жену слушается только зимой" (С. 170); „[...] зима не долга, и с весною покажет он бабе хвост: ищи только! Это черта покорности мужа жене общая на Украине" (С. 145).*

*Автор звернув увагу на загалом не дуже поширену рису характеру, яка, проте, була властива чи не кожному чумакові. Саме чесність не раз допомагала чумакові знаходити товаришів. Її ж часто використовували непорядні люди.*

*Письменник подав опис різних календарних свят та пов'язаних з ними вірувань і звичаїв. Читач нарисів мав нагоду довідатися про чумацькі Святу вечерю, різдвяні свята, Новий рік, Пасху, свято Івана Купала; міг брати участь у сватанні, зустрічах і проводах пір року, дівочих ворожіннях, похороні, весіллі, від'їзді чумака навесні та поверненні додому восени. Свою увагу автор зосередив не лише на самих святах і звичаях, які були об'єктом оповіді, але на народних піснях, що їх супроводжували. Правда, інколи письменник обмежується переліком назв пісень, яких співали під час певного обряду, частіше, однак, наводить пісні повністю або їх фраґменти українською мовою та у своєму перекладі російською. Крім колядок, пісень новорічних, весняних, обжинкових, а навіть зразків дитячого пісенного фольклору, Данилевський наводить і пісенні твори зі сумним змістом (про смерть чумака, козака), а також жартівливі пісні (про пиятство, лінощі) тощо.*

*Письменник зазначає, що народні вірування, які побутують серед чумаків, схожі чи навіть тотожні з віруваннями, поширеними в інших частинах України. Особливу увагу автор звертає на деякі народні повір'я, безпосередньо пов'язані з хліборобством: „Если на Мокия выпал дождь, будет лето мокрое. На обновление Царграда боятся „царя-града". С Сидором кончаются и „всякие сивери". А Пахом пахнет уже настоящим теплом. На Вассы не сеют ржи, чтобы не завелись в ней васильки" (С. 167).*

*Багато місця (особливо в нарисах „Весна", „Літо", „Осінь") Данилевський присвятив описам звичаїв чумаків під час подорожі, яку кожен*

*табір розпочинав богослужінням, присвяченим своїй покровительці. Чумаки від'їжджали після того, як гуртом попрощалися з рідними (відразу після заходу сонця), а перший нічліг призначали за кілька верст від слободи: „Чумак слаб и может дома что-небудь позабыть; а тут близко, и как раз сбегаешь..." (С. 179).*

*Чумаки додержували звичаю брати в дорогу півня, якого спершу прив'язували до одного з возів — доки призвичаїться до життя табору. Півень мав правити за годинник, а своїм голосом нагадувати про рідні краї. З-поміж себе чумаки вибирали отамана — звичайно найдосвідченішого серед них. Отаман вирішував, яким шляхом їхати, де переночувати, розподіляв обов'язки, а в разі потреби керував обороною табору. Автор, який багато часу провів серед чумаків у степу, дуже уважно приглядався до їхнього життя, старався перебувати у щонайбільшому таборі, який у міру наближення до Криму ставав дедалі чисельнішим. Данилевський бував з чумаками в корчмах, обідав під час перепочинку, видобував і вантажив з ними сіль, що найчастіше відбувалося у першій декаді червня й одночасно було початком повернення додому. Ця дорога нерідко пролягала повз ярмаркові міста. Сім'ї очікували чумаків на початку дощовитої осени.*

*Письменник вислухав багатьох чумацьких оповідей — не тільки справжні, але й вигадані історії. Особливо колоритними були оповіді восени, коли мандрівці дозволяли собі фантазувати доволі. Тимчасом, як улітку, вірили вони, через їхні вимисли могли здихати вівці. Найбільше враження на письменника справили розповіді про людей із собачими головами, які колись нападали на чумаків, забирали у полон, а згодом відгодовували і вбивали. Автор здебільшого скорочено передає сюжет оповіді, хоч усвідомлює, як багато при тому втрачає читач. Щоб бодай якось компенсувати читачам цю втрату, письменник записав ціле оповідання селянки „Про силача", яке пізніше переклав і опублікував. Це оповідання витримано у стилі фантастичних казок, а сюжет, позитивні та неґативні герої свідчать про його народне походження.*

*Чумаки вірили в забобони, боялися сил, дії яких не могли пояснити. Вони відчували, що наближається кінець їхнім мандрівкам, і причину цього пояснювали не тим, що влада вимагала, щоб чумаки мали паспорти, чи тим, що зросла ціна риби і солі у Криму, а передусім будівництвом залізниці від Харкова й аж до Азовського моря. Чумаків лякав „залізний кінь", з якого летіли іскри і дим, те, яку величезну кількість товару він міг тягнути у вагонах. Вони вважали, що поява залізниці загрожує лісам, адже доведеться вирубувати дерева. Автор розумів побоювання чумаків, і йому було шкода романтичности лісу, яка зникала, водночас він був упевнений у конечності нового транспорту, якому „суждено в наш век, оставя по пути своем зачатки новой жизни, новых городов, фабрик и заводов, стереть своею железною, неумолимою стопой все отжившее, хотя и живописное, все дикое и неуместное в наши дни, хотя привлекательное и полное поэзии, в том числе и наших украинских чумаков..." (С. 212).*

*Данилевський не оминув й описів природи. Пори року, що змінювали одна одну, не тільки виразно окреслювали характер господарської праці у слободах і заняття у подорожі, але і визначали, де у дану хвилину перебував чумак. Це місце у свою чергу було пов'язане з напрямком його*

*подорожі чи навіть темою розмови, роздумів. Адже одні труднощі доводилося долати у мандрівці до Криму, інші — у зворотній дорозі.*

*Автор змалював природу у ракурсах „макро“ і „мікро“: описав явища, що мали вплив на велику частину району, і такі, яких люди могли й не зауважити. Так, у нарисі „Зима“ описано ілюстровані оповіданням і анекдотами п'ять видів хуртовини. Найменш небезпечну, під час якої стелиться густа імла і повільно падає на землю мокрий сніг, народ назвав „мря“. Для найнеприємнішої („шквіря“) характерний змінний вітер, який несе із собою сніг і дощ. „Фуга“ розпочинається лише в морозну погоду, коли вітер кидає в обличчя гострі, як скло, кристалики снігу. Ця хуртовина швидко переходить у найнебезпечнішу — „завірюху“.*

*Але найбільше боялися „валової“ хуртовини, під час якої у густій імлі, посиленій снігом, що його у різних напрямках розносив вітер, можна було дуже легко заблукати як удень, так і вночі. Ця хурделиця супроводжувалася морозом. Різні види його також описав автор.*

*Одноманітна, хоч і динамічна зимова погода з її розмаїтими відтінками білизни, у наступному нарисі, „Весна“, звільнила місце природі, що пробуджувалася зі сну. Спостережливий оповідач звернув увагу читача на птахів, що поверталися з вирію, на дерева і кущі, які розквітають, на зазеленілі поля. Водночас він називає небезпеки, пов'язані з весняними повенями і бурями. Письменник довше затримався на характеристиці обов'язкової деталі українського краєвиду — верби, що самотньо росте край дороги і під якою можна сховатися від сонця і дощу. Данилевський зауважує, що саме до цього дерева часто звертаються у піснях сироти, матері й наречені, у вербу перетворилася сестра вбитого на війні брата. Автор пише і про те, що долі чумака і верби чимсь схожі: „и с каким томительным унынием, с какой безмолвною грустью прислушивается иногда чумак к шуму листьев вербы [...] Она говорит ему о лучших временах, когда еще только была посажена, а теперь сквозь ее своды уже едва виднеется рог месяца“ (С. 164).*

*У наступному нарисі Данилевський відсунув світ природи на другий план, зосередившись на змалюванні важкої, виснажливої праці людей улітку, коли у степу стає дуже тяжко. У його описах мало густої зелені, натомість не бракує повідомлень про посуху, спалену сонцем траву, висохлі струмки і криниці.*

*Наступна пора року, описана в іншому нарисі, насичена описами малоестетизованих явищ природи, з яких, однак, складалися реалії Південної України. Письменник обстежує чумацькі шляхи, дороги, що ведуть до слобід, шукає болото, яке в осінню сльоту неважко було знайти; його погляд затримується на возах, що застрягли, забрьоханих людях; він зрідка заглядає до садів, лісів і полів, які набули жовтих і багряних барв.*

*Мова „Чумаків“ барвиста, її характер залежить від розказаної оповіді або цитованого оповідання іншої людини. У ній багато українізмів і просторічних висловів (**нехай, гайда, хлопцы, ручник, хруснуть, снидать, торохтий** тощо), прислів'їв („Любовь любовью, а свекровь свекровью“ — с. 155; „Лето собирает, зима поедает“ — с. 184), фразеологізмів („С первой же весенней поры уже поминай как его звали — с. 170; „...я тебя не трогал, а теперь и считай мух!“ — с. 176), риторичних*

*запитань („Спросите чумаков, за что они теперь не платят?" — с. 183; „Неужели уже зима отходит?" — с. 153), порівнянь („Все сливается в белую стену. Будто выросли на земле серебряные кусты" — с. 160; „...природа, как мать, нежно прижмет к груди своей новых нарожденных детей [...], своих воздушных и земных обитателей" — с. 161), окличних речень („Да и где взять в степях такого количества леса!" — с. 193). Завдяки такому розмаїттю мови нарисів вдається досягти більшої переконливости розповіді, оживити саму оповідь.*

*Авторові була властива велика нараторська чесність, докладність. Він дбав про достовірність переданого змісту. Данилевський не прикрашає фактів, не прагне „нашкіцувати" ідилічні картини селянського життя, чумацького промислу. Письменника захоплювала романтика чумацького життя, та він мирився з конечністю змін, які несла зі собою цивілізація, що, врешті, поклала край мандрівкам по рибу і сіль.*

*Нариси Г. Данилевського, завдання яких подати звіт очевидця про події, ситуації, людей*[24]*, мали передусім пізнавальне значення. Вони показали сучасникам письменника сьогодення чумацького життя, а тепер нагадують про існування цього своєрідного середовища. Казімеж Вика дійшов висновку, що „репортаж випереджає художню прозу, порушуючи теми, які наразі не стали предметом письменницького осмислення, бо ще занадто близькі, щоб виробилася потрібна для цього дистанція"*[25]*. Тому дивує факт, що чумацьку тему не було порушено у пізніших творах Григорія Данилевського та інших письменників.*

*Лешек МІКРУТ*<br>
*З польської переклала*<br>
*Ірина ТРУШ*

---

[24] Maziarski J. Anatomia...— S. 163—164.
[25] Там само.— S. 189—193.

# НОВЕ СЛОВО ПРО ВАСИЛЯ МОВУ (ЛИМАНСЬКОГО)

*Перегляд книжки літературних творів (поезії, прози, драматургії), публіцистики й епістолярію Василя Мови (Лиманського), що її дбайливо упорядкував і спорядив вступною статтею та коментарями Віктор Чумаченко*[1], *почнемо тезою кубанського інтелектуала (між іншим, київського походження) Аркадія Слуцького, яка почасти дає змогу осягнути феномен кубанської літератури. Ідеться про її осмислення під кутом зору теорії „провінційного культурного гнізда“, згідно з якою література російської провінції, сказати б, існувала в паралельному світі до того, що його творила висхочола столична*[2]. *Замкнена, певною мірою самодостатня (такою, якою самодостатній кожен хутірець, сільце, містечко) та зорієнтована на власну етноісторичну полікультурну специфіку, провінція має свою особливу чаруючу ауру. Вона раз по раз стає предметом дослідження столичної професури, яка кожен окремо взятий феномен „розкладає“ на численні його складові: реалії побуту, звичаї, факти, імена, одне слово, перетирає у пальцях „шекспірівське сміття“. Це прикметний погляд іззовні, який, звісно, сприяє пізнанню, але аж ніяк не може компенсувати всепроникного ірраціонального погляду зісередини, інспірованого восьмим чуттям уродженого „хуторянина“, що сублімує і розставляє лише цьому феномену притаманні характеристичні акценти.*

*„Провінційному культурному гнізду“ особливо властива поліваріантність і синкретизм культур. Структурованість столиці на школи, напрямки, з одного боку, та етнічні угруповання — з другого, на периферії виливається в дещо аморфний неподільний процес, радше стан... Що ж воно таке? Незліченна кількість літераторів, котрі щоранку реґулярно поспішають на службу і пишуть на дозвіллі, брак (цілковитий або частковий) можливостей публікуватися, обов'язкова полеміка в пресі чи то довкола відомих імен, чи то з приводу скандально кримі-*

---

[1] Йдеться про книжку: Мова (Лиманский) В. Из литературного наследия / Составл., предисл., коммент. и науч. ред. текстов В. Чумаченко.— Краснодар, 1999.— 243 с.

[2] Слуцкий А. И. Размышление над книгой: [Рец на кн.: Мова (Лиманский) В. Из литературного наследия / Составл., предисл., коммент. и науч. ред. текстов В. Чумаченко.— Краснодар, 1999.— 243 с.] // Кубань: Проблемы культуры и информации.— 2000.— № 1.— С. 49—51.

*нального сюжету, в орбіту якого натяками і півнатяками введені місцеві авторитети, причому єдино достовірним джерелом інформації, як правило, є поголос. Літературні вечорниці, що починаються і закінчуються картярським столом (згадаймо хоча б, як не переставав чудуватися Михайло Драгоманов львівським — Львів у Австро-Угорській імперії був також периферією — українолюбцям, які в русинському клубі замість обговорювати різні пекучі проблеми марнували час за грою в преферанс). Потяг до етнографічного нарису, любов до епістолярних жанрів, схильність (звичайно, у повітових панночок) до ведення альбомів на кшталт того, що його змалювала фантазія О. Пушкіна в „Евгении Онегине" („Конечно, вы не раз видали / Уездной барышни альбом" і т. д.; гл. 4) та П. Куліша (містифікація з публікацією „Наймички" Т. Шевченка в „Записках о Южной Руси")... Які ще його ознаки, „провінційного культурного гнізда"?*

*Дослідникові цього питання не оминути кубанський літературний „топос", де збіглися українська, російська та адигська культури, які разом творять своєрідну культурну парадигму, варту виокремлення з контекстів чи то українського, чи то російського, що заявляє на власний повноправний історико-літературний контекст. В його основі — партикуляризм Кубані щодо решти Росії, значною мірою зумовлений національним складом населення та особливими культурно-історичними традиціями, політико-адміністративним та економічним самоврядуванням.*

*Тут доречно провести аналогію Кубані з Галичиною. Аналогію, що має понад вікову традицію. Коли б, скажімо, ми поставили собі за мету дослідити галицько-кубанські культурні взаємини, то мали б грубий том. Зокрема, і участь Василя Мови-Лиманського в літературному процесі Західної України для кубанського письменника була надзвичайно важливою. Адже* ***майже всі*** *прижиттєві публікації його поезій були здійснені в галицьких часописах „Світ", „Правда", „Зоря", „Діло". А його найвизначніший твір — епічну драму „Старе гніздо й молоді птахи" вперше надруковано в „Літературно-науковому віснику".*

*Спадає на думку чи не одинокий в українській дослідницькій практиці намір львівського літературознавця Юрка Прохасько подати галицьке письменство саме як „топос", осмислити його на перехресті, у взаємодії української, польської, австрійської та єврейської літератур. Властиво, вивчення української національної літератури під таким кутом зору дає змогу вийти на ширші обрії, включити у сферу дослідження, коли говорити про Галичину, скажімо, Йозефа Рота, Леопольда Захера-Мазоха, Бруно Шульца та інших, яких треба вважати радше галицькими письменниками, а не суто польськими, австрійськими, єврейськими чи то українськими. Питання, звісно, дискусійне, адже у такому разі йдеться про істотне переосмислення (чи то пак, доповнення) самого предмета літератури. Посутнім критерієм вивчення текстів у такому разі є не тільки те, якою мовою вони написані (адже вивчається українською літературою той же Гоголь), але і зв'язок їх з певною народною чи реґіональною традицією, з „духом землі", у цьому випадку української. Чому, наприклад, творча спадщина художників Василя Хмелюка, Михайла Андрієнка, Соні Левицької та багатьох інших з походження українців, але французів за паспортом, вписана в*

*контекст французького мистецтва?*[3] *Чому творчість Олександра Архипенка належить до скарбівні американського мистецтва, скульптора Григорія Крука — німецького, живописця Бориса Крюкова — аргентинського, Миколи Ґе — російського?.. Перелік можна продовжувати.*

*Безперечно, в тезі національного синкретизму „провінційного культурного гнізда" (як і в теоретизуваннях взагалі) пробігає умовність. Погляд дослідника на явище минулого (ба і сучасного) не є тотожним самому явищу, „явищу в собі", не реконструює його так, як, фіґурально кажучи, воно само хотіло б себе показати й артикулювати. Так, той же Василь Мова ставив себе у шерегу „свідомих прихильників ідеї україно-руської народності", трударів „на ниві рідного слова"*[4]*, та й саму Кубань сприймав як українську землю (у передмові до своєї поетичної збірки „Проліски" назвав її „рідним та далеким і глухим закутком України"). Але такий рух історичних процесів: минуле стає складовою сучасного, програмує його, активізує свідомість. І врешті воно, „сучасне", розглядає оте минуле як форму свого буття. Відбувається виток на шляху вічного пошуку своєї ідентичности. Тепер російськомовна Кубань включає українського за духом, мовою й за власним самовизначенням письменника до свого літературного й культурного канону як „свого". І дослідницьким кредо тут є бажання якнайповніше осмислити процеси становлення оригінальної культури реґіону, що увібрала й перетопила в єдине ціле своєрідність полікультурних компонентів.*

*Спалах українознавчих студій на Кубані врешті-решт можна так і пояснити. За умов, коли материкова Україна на рівні наукових інституцій, освітніх закладів, проурядових структур виявляє зацікавлення національно-культурними процесами українців у реґіоні зі знаком навпаки, ці процеси — беремо в аспекті їх минулого — вивчаються, знаходять розуміння у колах місцевих інтелектуалів (не кажемо місцевої влади, яка за своєю суттю є комуністичною й українофобською). Протягом останніх кількох років, окрім видання творів Василя Мови, в Краснодарі появилися друком три збірники кухаренківських читань, декілька — дикарьовських, три збірники „Кубанських літературно-історичних читань", 20 чисел журналу „Кубань: Проблеми культури і інформатизації", енциклопедія Кубані, чимало збірників різних конференцій, оглядів літератури та антологій. В усіх цих та багатьох інших виданнях українська тематика посідає вельми вагоме місце. Зрозуміло, що першорядним чинником у творенні кубанської україніки є людський. Усі ці видання вийшли з ініціативи, або за редакцією, або за активною участю як автора невтомного Віктора Чумаченка. Насамперед завдяки йому здійснюються українознавчі студії в реґіоні, поглиб-*

---

[3] Українські національні характеристики, одначе, їх усе-таки об'єднують і вирізняють. Так, „...жовтий колір [у живопису українських „французів".— **О. Ф.**] є квінтенсенцією пшеничних та соняшникових ланів, інтенсивного сонячного світла, і він, як правило, різниться в українського живописця від жовтого кольору художника іншої нації" (Маркаде Ж.-К. Деякі роздуми про українське мистецтво у Парижі XX сторіччя // Interférences: Les artistes d'origine ukrainienne dans l'Art moderne en France 1900—1960. Взаємопроникнення: Митці українського походження в модерному мистецтві Франції 1900—1960: [Каталог виставки].— Париж, 2000.— С. [7]).

[4] Мова (Лиманський) В. Старе гніздо й молоді птахи / Упоряд., автор передм. і приміт. О. Ф. Ставицький.— К., 1990.— С. 396.

*люються, йдуть ушир, захоплюють усе більше імен, фактів, осмислюються, верифікуються під прискіпливим дослідницьким оком, узагальнюються...*

*Але повернімося до рецензованого видання. Зібрання творів Василя Мови (Лиманського) відкриває стаття В. Чумаченка, яка являє собою реконструкцію біографії письменника. У статті подано низку нових фактів, добутих головним чином з фондів Державного архіву Красноярського краю. Тому, природно, спинимося на ній докладніше.*

*Дитинство. Тут маємо детальну біографію батька Василя Мови, сотника Чорноморського війська. Василь народився, коли Семенові Івановичу було 56 (!) років. Дослідник змальовує оточення Василя Мови під час його навчання у Краснодарській гімназії. Заслуговує на увагу те, що становлення творчої особистости майбутнього письменника пов'язано з просвітницькою діяльністю директора гімназії Миколи Риндовського та учителів Миколи Воронова і Степана Демченка. І навпаки, заперечено особистий вплив, який іноді трактували як вирішальний, Якова Кухаренка.*

*Період проживання у Харкові. У статті наведено документи, що стосуються навчання Василя Мови в Харківському університеті (листування ректора університету і правління Кубанського козачого війська, протоколи засідань університету). Спершу з 1860 по 1864 р. він навчався на історико-філологічному факультеті коштом Кубанського війська, доки не був відрахований за неуспішність. Згодом — на юридичному на правах „сторонньої особи“, який і закінчив, захистивши 1869 р. кандидатську дисертацію „Народное представительство и политическая свобода в Западной Европе“.*

*У „харківський“ період сформувалася громадянська й національна позиція Василя Мови. Він належить до кола місцевої громади, яка проявляє велику активність в культурно-національному русі всієї України. Громада підтримує сталі стосунки з петербурзькою „Основою“, листується з іншими громадами, налагоджує взаємини з Галичиною (лист Василя Мови до Федора Заревича і опубліковане 1862 р. у „Вечерницях“ від імени громади його ж „Письмо з Задніпровської України“). Оскільки ж діяльність харківської Громади ще не вивчена належним чином (як, скажімо, полтавської чи київської або петербурзької), остільки й залишається недостатньо висвітленою й діяльність Василя Мови у ній. Через брак необхідних джерел В. Чумаченко цю прогалину заповнює лише частково. Але посутньо.*

*Характер і плин думок майбутнього письменника у шістдесятих виявляє його полеміка щодо творчости Шевченка, вперше повністю подана на розгляд сучасного читача (першодрук 1861 р. у газеті „Харьков“ — додатку до „Харьковских губернских ведомостей“). Публікація В. Чумаченка має певну передісторію, заявлену в намірах інших дослідників. Про шевченківські статті Василя Мови писав ще три десятиліття тому Петро Жур в останній книжці його трилогії про Т. Шевченка „Третя зустріч“. У ній дослідник обмежився лише стислим аналізом їх змісту[5]. Виглядає, що саме йому належить пальма першости у встановленні авторства статей, і про це варто було б зазначити*

[5] Жур П. Третя зустріч: Хроніка останньої мандрівки Т. Шевченка на Україну.— К., 1970.— С. 224—229.

*В. Чумаченкові. У покажчику „Т. Г. Шевченко: Бібліографія літератури про життя і творчість"[6] полеміка зафіксована, але псевдонім залишався не розкритий, зрештою, як і нерозкритий він був у „Словнику українських псевдонімів" Олексія Дея. На початку дев'яностих полеміку знову актуалізував Микола Саппа у статті, присвяченій Василеві Мові, наголосивши на потребі видання його публіцистичних і критичних праць[7]. І ось нарешті тепер старанням В. Чумаченка ці праці стали доступні ширшому колу (і все ще вузькому — маємо на увазі той факт, що видання здійснено не в Україні, а в Краснодарі, до того ж мізерним накладом). Поряд з творами самого Василя Мови упорядник подав і тексти інших авторів, які або спричинили полеміку, або відгукнулися на неї. Можна пошкодувати, що цей вельми продуктивний принцип організації матеріалу в сучасних українських виданнях рідко практикується. А він дає змогу не лише ознайомитися з текстом, але й заглибитися в контекст, конче потрібний для адекватного його прочитання, побачити усю ситуативну, притаманну добі інтелектуальну мозаїку, а не її фраґменти.*

*У книжці вміщено різні тексти,— і Василя Мови, і ті, під якими він підписався (колективні листи),— що раніше не друкувалися в зібраннях творів письменника. Властиво, саме за таким критерієм і здійснювався відбір творів до цього тому — їх немає у двох київських (1965 і 1990) та мюнхенському (1968) виданнях. І навіть без тих уже хрестоматійно відомих творів у новому зібранні Василя Мови Чумаченко згромадив ще на сторінок сто невідомих і маловідомих, що свідчить як про ретельність упорядника в пошуку нових текстів, так і про приховані „ресурси" у спадщині українського класика, які, маємо надію, ще не вичерпані.*

*Книжка складається з тематичних блоків: „Дискусія про Т. Г. Шевченка", „Дискусія з М. Зарудним", „Дискусія з Є. Н.", „Пісні на вірші В. С. Мови", „Статті і оповідання", „Драматургія", „Листи".*

*У новому виданні передруковано інтермедію „Куліш, Байда і козаки" (своєрідну віршовану рецензію на Кулішевого „Байду"), що її В. Чумаченко розшукав у Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського і вперше опублікував (разом з Ю. Шевельовим) 1995 р. у Нью-Йорку в однойменній книжці. Також подано уривок раннього варіанта драми „Старе гніздо й молоді птахи". (Публікацію здійснено з автографа, який зберігся до наших днів у сімейному архіві внука письменника й 1983 р. був переданий до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Нагадаємо: рукопис остаточної редакції, з якого опубліковано драму в „Літературно-науковому вістнику", не зберігся.)*

*Важливим набутком, що розширює наші уявлення про творчість Василя Мови, є вміщені у збірнику дві його поезії, написані на замовлення кубанського композитора Якима Бігдая і стилізовані під народну пісню.*

*Серед творів Василя Мови упорядник подав також два російськомовні оповідання „Из нашей роденьки (Из воспоминаний семинариста)" та „После долгой разлуки". Обидва вони опубліковані 1862 р. в газеті „Харь-*

---

[6] Т. Г. Шевченко: Бібліографія літератури про життя і творчість. 1939—1959: У 2 т.— К., 1963.— Т. 1 / Скл. І. З. Бойко, Г. М. Гімельфарб, О. Д. Кізлик, Є. Є. Кравченко, К. Є. Скокан, Л. В. Беляєва.— С. 20—21.

[7] Саппа М. Лицар шевченківського слова // Вітчизна.— 1991.— № 6.— С. 188—192.

*ков“ і під ними стоїть підпис „Лиманск“. Факт активної співпраці молодого автора з названим часописом того часу, а також схожість підпису з пізнішим псевдонімом Василя Мови наштовхнуло В. Чумаченка на гадку, що оповідання також належать перу кубансько-українського письменника. Правда, упорядник застерігає, що „остаточна атрибуція потребує документального підтвердження“[8], але й у вступній статті, і в корпусі зібрання творів ці тексти подано як Василя Мови, а псевдонім розкрито у квадратних дужках без знака питання. Думаю, усе ж коректніше було віднести обидва твори до розділу „Dubia“. Сумнів про причетність письменника до цих оповідань виникає, коли вчитуєшся у них. Обидва твори належать до розважальної літератури і, як виглядає, розраховані на обивателя з його полегшеним сприйняттям сюжетів, збудованих на любовно-авантюрній інтризі. Єдина проблема, яку вони містять,— моральність церковників. Описи духовенства — як православного, так і старовірів, їхньої моралі, побуту, розбійничі фабули... Чи можна з певністю заявити, що ці, напевно, споріднені з власним життєвим досвідом оповідання написав той самий автор (між іншим, двадцятирічний юнак), що згодом явив високотрагедійну поему соціальної недолі „На степи“ (1883) та вірш національної ностальгії „Три деревини“ (1874)? А в часі написання оповідань був діяльним учасником харківської громади, клопотався про вшанування пам'яти Шевченка, зачитувався „Основою“ з її національною проблематикою тощо? Справді, на то мусить бути лише документальне підтвердження, інакше думка про Мовине авторство оповідань — на рівні тої арґументації, що її пропонує упорядник — скидається радше на гіпотезу. Бо навіть подібність псевдонімів, як знаємо, не завжди може слугувати достатнім доводом того чи того припущення (пор.: „Барвінками“ були і Олександра Білозерська-Куліш, і Володимир Барвінський; „Нечуями“ — Всеволод Коховський та Іван Левицький і т. д.). У разі ж, коли цей здогад дістане реальне підґрунтя, матимемо сенсацію: перші художні твори Василя Мови російською!*

*У рубриці „Листи“ подано декілька цінних знахідок. Це три колективні звернення до Наказного отамана Кубанського козачого війська Миколи Іванова з підписами декількох студентів з Кубані, у тому числі Василя Мови та Івана Нордеги (зберігаються в Державному архіві Краснодарського краю). У листах, датованих 1862—1863 рр., ідеться про побут студентів, важке матеріальне становище й висловлюється прохання збільшити грошову допомогу для навчання у Харківському університеті. Окрім них, у збірнику вміщено лист до Василя Гнилосирова, надісланий наприкінці квітня 1872 р. (уперше повністю опублікований В. Чумаченком у книжці „Куліш, Байда і козаки“[9]), і лист до редакції „Діла“, надісланий наприкінці жовтня 1982 р. (першодрук здійснений у газеті „Руслан“: 1906, 2 (15) серп., № 167). Раніше у зібрання творів Василя Мови його не вносили. У новому виданні В. Чумаченко друкує з автографа, що зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Сте-*

[8] Мова (Лиманский) В. Из литературного наследия.— С. 231.

[9] Мова (Лиманський) В. Куліш, Байда і козаки: Інтермедія до драми П. Куліша „Байда“ з додатком листа Василя Мови до Василя Гнилосирова і драми П. Куліша „Байда, князь Вишневецький“ / УВАН у США; Супровідні стат. і ред. Ю. Шевельова і В. Чумаченка.— Нью-Йорк, 1995.— С. 77—80.

*фаника. І нарешті один із найістотніших з-поміж усього корпусу поданих матеріалів — лист Василя Мови до Олександра Кониського. Лист, можна сказати, знаковий, першорядний для осягнення творчої біографії Василя Мови. У ньому відображено і настрої письменника, і його робочі плани, даються оцінки літературним постатям, окремим творам, характеризується галицьке рутенство. На жаль, через різні причини у ході публікації були зроблені істотні текстологічні помилки. З огляду на це, а також на важливість листа й певну актуальність (так!) висловлених у ньому думок вважаємо за потрібне опублікувати його ще раз, керуючись автографом, що зберігається у ф. 11 (Барвінські) відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (подаємо його наприкінці цього матеріалу). Свого часу, коли Михайло Возняк готував публікацію рукописів Василя Мови[10], що зберігалися у Львові, він цим автографом скористатися не зміг, оскільки той зберігався у родини Барвінських, у їхньому приватному архіві. У 1930-х роках до цього архіву мав доступ Кирило Студинський, який щедро черпав із нього матеріали для своїх історико-літературних студій. Імовірно, цей лист Василя Мови також потрапив у поле зору дослідника, і він його мав намір включити до запланованого (проте в друці не реалізованого) другого тому „Галичина й Україна в листуванні“. Як знаємо, у першому томі він опублікував лист Василя Мови — до Ф. Заревича. Подальші архівні розшуки, сподіваємося, привідхилять завісу і над цим питанням.*

*Наприкінці книжки В. Чумаченко вмістив „Матеріали до бібліографії В. Мови (Лиманського)“. Її можна доповнити ще одною важливою позицією. Не так давно мені довелося висловити більш ніж вірогідне припущення про те, що автором вступної статті[11] до публікації в „Основі“ добірки поезій молодих поетів, у тому числі і В. Лиманського, був не хто інший, як П. Куліш[12]. Припущення ґрунтувалося передусім на тому факті, що в канву статті вмонтовано як цільний текст контаміновану цитату з Шевченкових „Гайдамаків“ та „І мертвим, і живим...“ Згодом цю ж цитату з новою контамінацією Куліш повторив у публіцистичній брошурі „Ответ „Бояну“-Стебельскому на „Письмо до Кулиша“ (Письмо к редактору „Правды“)“, опублікованій 1867 р. у Львові. За авторство Куліша промовляє також і характеристичний україномовний стиль статті, і те, що відділом „критики“ журналу тоді завідував він сам, власне кажучи, монополізувавши право відкривати нові таланти. Отже, чи не з його легкої руки Василь Мова увійшов в українську літературу? Спостереження Ю. Шевельова про належність кубанського поета до так званої кулішевої школи в українській поезії, таким чином, може дістати ще й біографічне підґрунтя. Василь Мова не тільки виявляв теми, мотиви, думки, суголосні Кулішевим, але й певною мірою був зобов'язаний йому своєю літературною „кар'єрою“. Перша публікація, та ще й в авторитетному серед свідомих українців петербурзькому часописі, без сумніву, підбадьорила молодого поета, все-*

---

[10] Возняк М. З письменської спадщини Василя Мови (Лиманського) // За сто літ.— Харків; Київ, 1928.— Кн. 3.— С. 17—45.

[11] Од редакції // Основа.— 1861.— № 4.— С. 30—37.

[12] Федорук О. „Ответ „Бояну“-Стебельскому на „Письмо до Кулиша“ (Письмо к редактору „Правды“)“: Питання авторства // Література та культура Полісся.— Ніжин, 2001.— Вип. 15: Спадщина Куліша в сучасних дослідженнях.— С. 16—17, приміт. 34.

*лила йому впевненість у своїх силах, заохотила до подальшої творчости. Наразі не відомо, чи знав Василь Мова, хто був автором статті „Од редакції“, але прихильність до особи П. Куліша він зберіг протягом усього свого життя. Навіть та ж віршована інтермедія-рецензія на Кулішевого „Байду, князя Вишневецького“, що містить сильний полемічний заряд, радше будить у читачеві певні симпатії до цього непогамовного культурника і виявляє до нього особисту повагу автора. Повагу бодай у тому, що загалом не згоджуючись з Кулішевим трактуванням історичного минулого у „Байді“, Василь Мова застерігає за ним право мати власний погляд на речі. Поет аж ніяк не закликає Куліша визнати чергову ідеологічну поразку, яку йому приписували численні опоненти після видання драми у 1885 р. З усіх критиків „Байди...“ Василь Мова чи не найтолерантніший.*

*Насамкінець треба зазначити: читаючи твори кубансько-українського поета,— і ті, що вийшли в Києві, і опубліковані в Краснодарі,— доходиш думки: назріла потреба видання Повного зібрання творів Василя Мови. По-перше, ті видання вже давно зникли з книжкових прилавків, і теперішнє покоління читачів їх роздобути може тільки в букіністів — у щасливих поодиноких випадках. А по-друге, лише зібравши розмаїті тексти Василя Мови під одною обкладинкою, можна скласти цілісний образ цього виняткового письменника другої половини XIX ст. Нехай тому буде спонукою не так потреба кращого пізнання, як наш обов'язок перед кубанським українцем, і в його особі — перед всією Кубанською Україною, до якого і до якої, на нещастя, материкова Україна виявляла і виявляє назагал байдуже ставлення. Участь кубанського українiста Віктора Чумаченка у такому виданні була б не просто бажана,— вона була б необхідна.*

*Олесь ФЕДОРУК*

## ДОДАТОК

### Лист Василя Мови (Лиманського) до Олександра Кониського[13]

*29 липця 1888 р.,*
*г. Катеринодар*

**Шановний Добродію Олександр Якович!**

Лист ваш, датований 19 червня, я відібрав уж давненько, але невважаючи на прізьбу вашу прискорити свою відповідь, задлявся... Хотілось, бачите, знайти, таку людину, щоб була годящою на кореспондента такого шталту, якого вам треба — щоб давав вірні дати про місцеве життя, факти та цифри. Великі труднощі знайти у нас таку людину. З-між десятку персон, котрі мались на увазі як прихильники українського само-

[13] У листі дописка рукою О. Кониського: „Від Кохнікевича дістав розпечатаним 4 груд[ня] 1888. Відписав того ж дня“. Кирило Кахнікевич (1850—1926) — галицько-український журналіст і громадський діяч.

розвою, ні одна не здібна до писання, але прочувши, що єсть купка молодечі, котра теж хтобиться українським патріотизмом, почав я, як там кажуть, шукати посреду дня з лихтарем людини. Зазнакомився з кількома новими персонами і тепер маю можність указати Вам на Івана Осиповича Попочовного[14], як на годящого кореспондента. Це студент Київського університету филологичного факультета, видалений з університету через якесь непорозуміння. Тепер служить в „Кубанском Областном Статистич[еском] Комитете". Але він має такий розчарований і навіть зневажливий погляд на офиціальну статістику, що виявляє рішучу нехіть користуватися нею. Нікого другого, годящого на кореспондента, нема у нас, а сам я на такого кореспондента негодящий уже через саме нікольство трекляте, проминаючи вже решту.

Дуже зрадів я, дізнавшись з вашого листа, що нарожається новий літературний орган український, котрий, без ніякого сумніву, буде під вашим впливом. Це справа така пильна, така нагляча — великої ваги справа! Допоможи вам Боже повести її так, щоб новому літературному нароженцю пощастило і широким розростом, і довгим віком. Але от що, Добродію: чи не буде обібраний вами начілок „Правда" дуже претенціозним і зле ославленим задля російських керуючих сфер? Бо хоч покійна галицька „Правда" і не пахтіла гострим духом, а все ж таки її вже раз заборонено в Росії ще за часу її істновання, то коли б не прирівняли до неї і вашу „Правду". Чи не краще було б, рахуючи на ласку нашої цен-

---

Лист Василя Мови написаний традиційною „кулішівкою". Подаємо його за сучасним правописом, зберігаючи лексико-граматичні й фонетичні особливості мови автора. Фіксуємо різне написання слів „Галиччина", „Галличина", а також відтворюємо авторський наголос у тих словах, які сьогодні мають інакшу вимову або паралельну форму.

Лист не коментуємо. Зацікавленого читача відсилаємо до змістовних пояснень В. Чумаченка у виданні (Див.: Мова (Лиманский) В. Из литературного наследия.— С. 238—242). Тут лише зазначимо, що опісля О. Кониський звернувся був до Василя Мови з проханням дати статтю до задуманого збірника Товариства ім. Шевченка — майбутніх Записок НТШ. Однак відповіді він так і не отримав, причиною чого була передчасна смерть Василя Мови 1 (13) червня 1891 р. Не знаючи про це, 18 червня 1890 р. Кониський писав Ол. Барвінському: „За статті до збірника Товариства Шевченка я прохав і обіцяли Ант[онович], Луч[ицький], Мова й Нечуй; але вже й терміни давно минули, а ті обіцянки, мабуть, так як інчі колишні, пішли за вітром" (Возняк М. Ол. Кониський і перші томи „Записок". (З додатком його листів до Митр. Дикарева) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1929.— Т. CL.— С. 339—390).

[14] Тут, очевидно, помилка Василя Мови. Треба: Михайло Осипович Поночовний. М. Поночовний (1859—1931) — козак станиці Раєвської, навчався у Київському університеті; згодом, як і Василь Мова, викладав російську мову в Маріїнському інституті благородних дівиць. Був членом кубанської „Просвіти", з 1908 по 1917 р. директор кубанських народних училищ. 1930 р. репресований, помер в концтаборі Архангельської області. Як припускає В. Чумаченко, допис „С Катеринодару (На Кубані)" (Правда.— 1888.— Листоп.— Вип. III.— С. 184) зроблений саме ним. Допис був не безіменний, як зазначив дослідник, а під псевдонімом Козак.

Додамо до коментаря В. Чумаченка: статтю М. Поночовного „Стародавні грецькі кольонії боспорські в межах теперішньої Кубанської области та суміжних з нею місць (з картою давної прибоспорської области)" О. Кониський планував опублікувати в першому томі Записок Товариства ім. Шевченка. Переклад з російської виконав, за здогадом М. Возняка, В. Вовк-Карачевський (Возняк М. Ол. Кониський...— С. 343). Однак стаття спершу появилася в „Кубанском сборнике" (Екатеринодар, 1891.— Т. II), що спонукало Кониського переглянути свій намір. „[...] бо се був би великий сором: *в першому* [курсив Кониського.— ***О. Ф.***] випуску давати в перекладі працю українця!",— писав він Ол. Барвінському 26 квітня (8 травня) 1892 р. (Там само.— С. 344). Цю статтю було вміщено таки в другому томі Записок НТШ (Львів, 1893.— Т. II.— С. 1—61) за підписом „Паначовний", і вона відкривала цей том.

зури, наректи орган зовсім новим і не шибаючим у ніс менням, як от: „Родовище" (російське родина), або „Оселя", або „Домівка" абощо?

Що до моєї власної запомоги вашому органові, то сами Ви знаєте, що я собі не більше, як співака, недрукований поет, вольнопрактикуючий віршуватель. Але вірші це таке добро, що й без мене навернуть їх вам цілу купу. Маю я деякі твори і в прозі, і коли б знаття, що вони будуть годящими, то знайшов би я спроможність вивести їх з чорної одежі і обрядити по празниковому. Так, міг би я подавати частками уже готовий, але не зовсім переписаний твір: „Старе гніздо і молоді пта́хи". Це драматична хроніка з Чорноморського панського побиту за остатніх часів самостайного урядування на Чорноморії. На мою то думку, це твір справді вісистий, видатний: це низка побитових картин, намальованих, як-то кажуть, широким пензелем, в котрих, як у дзеркалі, відбивається прошле життя з його комичними і драматичними моментами; образи в значній части гострі, списані з натури і домальовані способом типичного творчества; як в образах, так і в самому дійстві виявляється реальна правда і через такі качества цей твір повинен би кинути жмот світла на смутний кінець істновання Чорноморії. Але це, бачте, так воно здається на мій погляд, погляд автора, а кожному авторові його твори здаються вісистими і многозначними, хоча насправді значіння їх буває зовсім маленьке. Одне тільки не підлягає ніякому сумніву — що це твір здоровезний, на котрий більше треба паперу, ніж на всі „Твори Кропивніцкого" взяті вкупі. Розбитий на п'ять дій, він містить в собі дванадцять картин.

В pendant до сієї хроніки зміг би я подати коротенький начерк історії Чорноморії, як передмову до оповідання про її кінець, а таким оповіданням числю я писані до мене ж листи небіжчика полковника Шарапа про народний чорноморський рух 1861 року. Це дуже цікаві листи, і я міг би подати їх у перекладі з російського.

Напослідок міг би я подавати час від часу оповідання на основі чорнових начерків, накиданих років 10—12 назад під назвіськом „З пам'ятковoї книжки слідчого судьї на Чорноморії (начерки та замітки)".

Як бачите, усе, що маю я в своїм портфелі, має зміст місцевий, але думка в мене така, що воно повинно мати інтерес загальний. Але я страхаюся, що мої твори не підійдуть під смак галичанам. Мої поезії їм, очевидячки, не довподоби. Кожен раз на прізьбу о запомозі працею я подавав їм дещо, на мій погляд, гарненьке, а кожен раз воно ішло до коша. Та воно й не диво, бо у їх свій поетичний смак, і смак той скидається на той, що панував в Росії за часів Державина: надхнення навівають на поетів такі річі, як висота гір, широта грязниць, а за форму патріотичного чуства править ода тощо. Притворний пафос і штучна тенденція не тільки не ображає їх чуства, а зовсім його задовольняє. Мої твори зовсім інчого шталту, і нема дива, що їм не подобаються. За кільки років „Зоря" надрукувала тільки одно моє маленьке віршування, і то тільки через те, мабуть, що воно присвящене Олені Пчілці. А взагалі, запримітив я, що в Галиччині без протекції, або сяк чи так роздобутого патента, яко літератор чи поет, не заживеш багато шаноби. Іще менше надії, щоб уподобались там мої прозаїчні твори, бо в прозі я затятий, навіть грубний реаліст. Не люблю я ні чепурнуватости, котру часом числять за кунштарність чи художественність, ні штучної тенденційности, котра, на погляд галичан, конечно потрібна для розвою патріотизму. Я пробував подавати до „Зорі" дещо й прози, але пішло до коша.

Чи так, чи ні, а спробую подати вам для почину перше дійство своєї драматичної хроніки. Коли вподобається хоч трохи, то за інчі дійства не буде обави. Подам і яке-небудь оповідання. Щодо поезій, то маю я за благо, списавши їх докупки, надруковати таки в Галличині ж осібною книжкою. Бо воно справді аж обідно, що до сього часу я собі поет недрукований. Усякі Чайченки, що віршують свої поезії, як баба блинці пече, уже навіть у славу вбилися, а про мене і досі ніхто й не знає. А за порадкувателя при друкованню моїх віршів і за коректора прохатиму не кого більше, як вас. Зробіть міні таку велику ласку, довідайтесь хоч у друкарні Товариства ім. Шевченка, що коштуватиме друкований лист вкупі з коштами паперу, та й дайте міні звістку, а я вишлю Вам і поезії, і гроші. Праці над виданням буде небагацько, бо у мене і поезій тих — жменька. Від половини шестидесятих років і до нашого часу набралось хіба може десятків зо два, і між ними чималеньких тільки три чи чотирі, та й з тих дещо, мабуть, доведеться занехаяти, як негідне друку. Як бачите, поет я собі такий, що „в смысле постоянного занятия“ і поетом мене не можна назвати. Чи поймете віри? — соромлюсь писати! Оце інколи прийде охота писати на яку улюблену тему, то перш над усе дбаєш про те, щоб відокремитись куда — щоб ніхто не заздрів, над яким ти пустим ділом працюєшся. Навіть від жінки ховаюсь, бо хоч вона і українка, і читає по-українському усе, що й я читаю, але в поезії небагато тямить і дивиться на неї зневажливо. А інколи таки й самого візьме думка: для кого і задля чого ти віршуєш? Багацько віршувателей розвелось і без тебе! Тим то пишу я тільки тоді, коли ідея або який образ цілком уже опанують мою душу, і тим то усі поезії мої коротенькі: крадькома звіршував та й заховав! Та досить буде сказати, що окрім вас, та Старицького, та Олени Пчілки зроду я таки притьмом нікому своїх творів поетичних не показував! Через те ніхто мене не знає ні тут, на родовищі моїм, ні на Україні і в Галиччині, а коли й знає, то тільки за чутки. І через те мене, як непатентованого, „Зоря“ ставить поряд з усяким початкуючим писакою і, не маючи здобности розпізнати твори по їх внутрішній достатности, цінує їх по таким зверхнім прикметам, як *тема*, або *тенденція**. Не диво, що вона мої твори посилає до коша, а друкує таку штучно-тенденційну нéгідь, як Чайченка:

*Вітер виє, плеще хвиля,*
*Човен хоче потопить,*
*Ти ж керуй туди спокійно,*
*Де твоя мета горить...* (число 8)

або таку галиматню, як оцей вірш Дубенського:

*Веселе мі сонечко ясне, погідне,*
*Веселі зелені луги і сади,*
*Повабне пісоння легенько і рідне —*
*Зі мною ся тіште деревця, цвіти!* (число 10)

Але я через лад розвівся про свої поезії, котрих, як бачите, не маю думки і до „Правди“ пхати, хоч і певен, що власне ви не понизили б мене перед якимись Дубенськими.

* Тут і далі виділення автора.

До речі. Читав ваші „Порвані струни"...* Попалися вони міні до рук разом з поезіями Чайченка, з котрото почав читання. І чи сказати правду? Чайченкові твори, про котрі я начувся багацько, зовсім мене розчарували. Правда, що вірш у його швиденький і гладенький, і мовою він орудує гарно, хоч мова та лексично і еттиологично вбогенька. Але велико ображає кунштарне чуство надуманість, штучність у тих творах і підлицьовування під інчих поетів, російських і іноземних. Певної щирости і сердечности чуства нема, а що найгірше — нема нічогісінько свого, оригинального, не видно ніякісінької самостайности. При такому внутрішному вбожеству, і ще й про форму не дбає. Всі його поезії скомпоновані на швидку руку, недодумані щодо зміста і недороблені щодо зверхности. Але без ніякого підхлібства скажу, що відпочинув я на порваних струнах. Не скажу, щоб я дуже високо ставив їх з кунштарного боку, щодо красоти і сили віршу та багатства поетичних образів, але віє від їх простотою і щирістю чуства, благородством бажань і думок правдиво освіченої людини, і пробігши остратні стрічки і згортаючи невеличку книжку, я почув у душі моральне задоволення. Мимовіль вихопилось якось само з себе: спасибі!

Треба вам сказати, що я відгукнувся до Вас під час празникування вашого 25-літн[ь]ого юбилею своїм віршом, котрий послав до „Зорі", але „Зоря" кинула його до коша. Навожу сей вірш хоч тепер:

*Коханий поете,*
*Шановний земляче!*
*Прийми привітання*
*Відсерде, козаче!*
*З далекого краю*
*З тобою вітаюсь,*
*І шапку здіймаю,*
*І низько вклоняюсь!*
*І слави, і дяки*
*Зажив ти між нами*
*На діло народнє*
*Своїми трудами.*
*В похмуру годину*
*За працю ти взявся,*
*В злегодниї часи*
*Ти жив, працювався.*
*Але невсипущий,*
*Твердий роботяга,*
*Із рук не пускав ти*
*Народного стягу.*

*Із рідного краю*
*Важкі заборони*
*Погнали з тим стягом*
*Тебе за кордони,*
*І там ти чверть віку*
*Той стяг наш тримаєш*
*І, вгору піднявши,*
*Нам духа скріпляєш.*
*Пошли ж тобі, Боже,*
*Здоров'я і сили,*
*Щоб довго служив ще*
*Україні милій,*
*Щоб дбав, як і досі,*
*Про щастя народу,*
*І на родовищі*
*Діждався слободи,*
*І в рідному краї*
*Для волі й освіти*
*Щоб жив і писав ти*
*Ще многія літа!*

*В[асиль] Мова*

Зовсім забув був: від 1883 року у нас не виходило ніякої пам'ятної книжки. Послідні видано в 1880 й 1883 році, але вони стали библіографичною рідкостю. Коли добуду, то вишлю.

*[Підпис]*

*Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, від. рукописів, ф. 11 (Барвінські), спр. 3660, арк. 4—7 зв. Автограф.*

---

* Три крапки в оригіналі.

# НЕОПУБЛІКОВАНА ПРАЦЯ МИХАЙЛА ВОЗНЯКА ПРО АВТОРСТВО П'ЄСИ З 30-х РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ „ЛЮБКА, АБО СВАТАННЯ В СЕЛІ РИХМАХ"

*Українська драматургія першої половини XIX ст. кількісно небагата, але саме вона стала репертуаром для нового українського театру, який в Україні у межах Російської імперії почав своє існування у вигляді утраквістичного (тобто під двома виглядами), двомовного (російського і українського) — з п'єс, писаних переважно росіянами в основному російською мовою із залученням недосконалої української мови, носіями якої виступали окремі персонажі, як-от: „Опыт искусства" Н. Судовщикова (1801), „Ссора, или Два соседа" (1810), „Козак-стихотворец" (1812), „Актер на родине, или Прерванная свадьба" (1820) О. Шаховського, „Хижина, спасенная козаком, или Признательность" К. Ватація (Ватицького; 1814), „Марфа и Угар, или Лакейская война" А. Корсакова (1814), „Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме" П. Семенова (1817) та інші. Збереглися відомості, що двомовною була комічна опера „Дровосек" харківського письменника В. Масловича (бл. 1810). У пізніших часах цю лінію продовжив Г. Квітка-Основ'яненко: „Шельменко — волостной писарь" (1831), „Шельменко-денщик" (1838).*

*Власне нова українська драматургія, одномовна, виникла наприкінці 10-х років XIX ст., коли Іван Котляревський написав свої „малоросійські опери" „Наталка Полтавка" і „Москаль-чарівник" (обидві — 1819 р.), хоч в історіографії української драматургії і досі є версія, що попередником І. Котляревського виступив Василь Гоголь (батько Миколи Гоголя), автор кількох українських п'єс, із яких тільки одна — комедія „Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом" (назва і ремарки написані російською мовою, а мовні партії персонажів — українською; 1813—1814 рр.) збереглася в рукописі, що був опублікований у журналі „Основа" 1862 р. Та саме І. Котляревський своїми „малоросійськими операми", які одразу ж після написання і задовго до свого опублікування („Наталка Полтавка" — 1838; „Москаль-чарівник" — 1841) набули популярности завдяки частому виставленню їх на сцені мандрівних професіональних російсько-українських труп у 20—30-х роках XIX ст., зробив рішучий вплив на появу в 30-х роках XIX ст. ряду „малоросійських опер" (соціально-побутових п'єс, переважно комедійного музично-драматичного характеру з виразним фольклорно-етнографічним колоритом): „Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия" (опублікована 1831 р. під криптонімом Т. М.; сучасний дослід-*

*ник П. Лобас атрибутує цю п'єсу маловідомому письменникові Романові Андрієвичу), „Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских" Кирила Тополі (Тополинського; написана 1834 р., опублікована 1837 р.), „Любка, или Сватанье в с. Рихмах" (опублікована анонімно 1900 р., написана ж у 1835—1836 рр.; власне у нашій публікації її авторство атрибутується Прокопові Котлярову), „Чорноморський побит" Якова Кухаренка (написана 1836 р., опублікована 1861 р.), „Сватання" Г. Квітки-Основ'яненка (написана 1835 р., опублікована 1836 р.; сценічний варіант назви — „Сватання на Гончарівці" став надалі основним ще за життя драматурга) і його ж триактна „малоросійська опера" „Бой-жінка" (цензурний дозвіл 1840 р.; опублікована 1979 р.; т. зв. водевіль „Бой-жінка", популярний у репертуарі українських театрів другої половини XIX — початку XX ст., є посмертним скороченням триактної „малоросійської опери" до одного акту, яке здійснив Д. Дмитренко). Видана посмертно 1840 р., але написана принаймні до 1838 р., коли автор помер, „малоросійська опера" „Купала на Івана" Стецька Шерепері (Степана Писаревського).*

*Осібно в цьому ряді стоять дві історико-романтичні драми Миколи Костомарова — „Сава Чалий" (1838) і „Переяславська ніч" (1840).*

*Сюди примикають одноактне „драматичне оповідання" П. Білецького-Носенка „Іван Золотаренко" (1839) та двоактна „малоросійська опера" Андрія Стороженка „Запорозька Січа" (1838—1843).*

*У польському середовищі з'явилася україномовна опера „Українка, або Зачарований замок" Юзефа Мілевського (1815; автор якої став відомий тільки нещодавно з польських джерел, а текст, на жаль, досі невідомий), а також україномовна комедія-водевіль Антонія Жмійовського „Чумак-чародій" (1834; опублікована 1976). Ясна річ, дослідників історії української драматургії і театру цікавили упродовж другої половини XIX і всього XX ст. усі тексти цих небагатьох українських п'єс 10—30-х років XIX ст. та їх сценічна історія. Тому не випадково у журналі „Киевская Старина" (1900, № 1) з'являється перша публікація тексту анонімної п'єси „Любка, или Сватанье в с. Рихмах" за здійсненим ще наприкінці 30-х або на початку 40-х років XIX ст. списком відомого українського літературознавця Михайла Чалого.*

*Текст цей супроводжувався коментарем, який підписаний „Ред.", що мало б означати „редакція", якщо не когось із працівників редакції, але, скоріш за все, за цим скороченим позначенням ховався тодішній головний редактор журналу Володимир Науменко. Він не задовольнився писаним коментарем самого М. Чалого, який наводить, а звернувся до відомого етнографа Пелагеї Литвинової, яка провела дитячі роки в тому самому краї, звідки походив М. Чалий (м. Новгород-Сіверський, села Глухівського повіту на тодішній Чернігівщині). П. Литвинова підтвердила, що у свої десять—дванадцять років вона була свідком т. зв. „зчиток", тобто репетицій, цієї п'єси у кількох домах сусідніх поміщиків, у яких були списки, тобто копії тексту „Любки".*

*Висловившись щодо можливої дати написання п'єси, на підставі аналізу історичних реалій, які фіґурують у тексті, автор коментаря слушно зауважив залежність цього віршованого твору від стилю не тільки „Наталки Полтавки", а й „Енеїди" І. Котляревського, відзначив „реальність" у зображенні дійових осіб п'єси. „Печатая теперь пьесу*

*„Любку" по рукописи, очевидно испорченной во многих местах; мы желаем, во 1-ых, сохранить для потомства одно из старинных произведений нашего украинского слова, а во 2-ых, может быть, вызвать к опубликованию те сведения об этой оперетте и авторе ее, которые сохранились пока еще в памяти стариков в нашей левобережной Украине и которые могут пролить новый луч света на наше далеко не разъясненное малорусское творчество в первые десятилетия заканчивающегося века"*[1].

*На цей заклик редакції незабаром відгукнувся відставний офіцер Олександр Прокопович Котляров. Ось що він написав у своїх спогадах: „В январьской книжке „Киевской старины" за 1900 год была напечатана „Любка, или Сватанье в Рыхмах" с оговоркой редакции о неизвестности автора. Ведь „Любка" — детище моего отца. Я почти напамять ее знал еще ребенком, а брату моему, Федору Прокофьевичу, она стоила многих слез при ее переписке под диктовку строгого автора. Брат, главным образом, и воскресил ее, написав по памяти, ибо как подлинник, так и детскую копию, писанную братом, зачитали знакомые. Повторяю, ни у брата, ни у меня ничего не сохранилось из рукописей отца, все растерялось в наших скитаниях по белу свету в ранней нашей молодости, лишь память удержала все то, что я буду писать. Все, что осталось от покойного отца, это его формуляр о его службе. Прочтя „Любку" в „Киевской старине", я поехал к редактору с заявлением, что ее автор — мой отец, и г-н Науменко просил меня сообщить ему подробности, какие мне известно, равно и другие стихотворения отца, какие я помню, для напечатания в „Киевской старине". Это последнее обстоятельство и дало мне окончательный толчок взяться за перо. Я начал писать свои записки, но внезапная гроза над моей семьей, потеря дорогого сына, выбила меня из колеи. Оправясь и, согретый воспоминаниями о дорогом прошлом, я снова взялся за перо, теперь тем более, что и явилась мысль принести маленькую лепту „нашему обществу" выпуском в его пользу отдельного издания"*[2].

*Таким чином, Олександр Котляров не надав В. Науменкові фактів, яких той просив, а взявся сам арґументувати авторство свого батька — Прокопа Степановича Котлярова — щодо надрукованого в „Киевской Старине" анонімного тексту „Любки".*

*На жаль, це видання О. Котлярова тривалий час залишалося поза увагою дослідників. Так, наприклад, Петро Рулін у вступній статті „Ів. Котляревський і театр його часу" до збірника „Рання українська драма", зараховуючи „Любку" до прямих наслідувань „Наталки Полтавки" І. Котляревського, пише: „Чорноморським побитом" Кухаренка не обмежилось наслідування „Наталці Полтавці". Даний від неї імпульс викликав до життя й інші твори. Так повстала в 30-х рр. XIX віку перша віршована з нової драматургії п'єса — „Любка, или Сватанье в Рихмах" — знову-таки оперета. Сюжет її той же, що і в попередніх п'єсах, тільки перешкоди повстають тепер з боку батьків не дівчини,*

[1] Киевская Старина.— 1900.— Кн. 1.— С. 124.

[2] Котляров А. Мои воспоминания // На память 50-летнего юбилея (1852—10/XII—1902) Владимирского Киевского Кадетского корпуса: посвящается нынешним кадетам из дорогих воспоминаний бывшего кадета Александра Котлярова.— К., 1904.— С. 105—106.

*а парубка: старий дід не дозволяє йому одружитися з бідною дівчиною. Спосіб, у який розв'язується, — вигадка: за допомогою „подъячего" Крутія дурять Грицевого діда звісткою, буцімто дістала мати його нареченої листа від брата з Кубані, що сповіщав про своє багатство. А в останню хвилину допомагає ще й традиційне з часів іще грецької комедії „впізнання". Суперник Гриців — дяк — довідується, що має Грицъ владну руку проти нього: його дядько — секретар консисторії. Певного якогось колориту місця чи часу п'єсі бракує, згадується за гетьмана (III. 5), далі про козака, що зібрав чимало грошей на Кубані, але все це надто невиразно. Зате цікаву риску маємо ми в словах дядька:*

*Да, мої гроші маютъ власть:*
*Писну судді — вона в острозі (III. 3) —*

*блідий натяк на економічне розшарування селянства"*[3].

*Отже, П. Рулін помітив „Любку" як одну з ранніх п'єс нової української драматургії, але до складу упорядкованого ним збірника її тексту не включив, як і кількох інших (у збірнику вміщено тільки обидві п'єси І. Котляревського і по одній — В. Гоголя, Я. Кухаренка та К. Тополі). Можливо, запропонований обсяг збірника не дозволив включити, крім анонімної „Любки", ще й україномовні п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, С. Писаревського та М. Костомарова.*

*У 30-х роках XX ст. уже було не до антологій української драматургії, як і під час Другої світової війни. Характерно, що після війни вперше у пресі згадано про спогади Олександра Котлярова, а у зв'язку з ними зайшла мова про авторство „Любки". Йдеться про статтю В. Порського (Володимира Міяковського) у збірнику „Українські бібліологічні вісті" (Аусбург.— 1948.— Ч. 1.— С. 50—51) під назвою „До матеріалів про П. Куліша"*. Повівши мову про взаємини П. Куліша з батьками, автор сперся на свідчення Кулішевого земляка, родом з того самого містечка Воронежа, в якому народився П. Куліш, — Петра Чуйкевича, який у листі від 1 березня 1847 р. повідомив П. Куліша про смерть його батька. Цитується й лист-відповідь П. Куліша Петрові Чуйкевичу.*

*„Деякі риски до родинних стосунків Куліша дають спогади одного чернігівця з того самого Кулішівського Воронежа (насправді Олександр Котляров народився після виїзду його родини з Воронежа.— Р. П.), спогади, які лишилися без уваги Кулішевих біографів та істориків письменства взагалі. Ми не маємо під руками ні самої книжки, ні виписок із неї, не ручимось і за ймення авторове, але, здається, це був Котляров, що походив із чернігівських дворян (насправді Прокіп Котляров дістав дворянство за власні заслуги, і таким чином розпочав дворянський родовід Котлярових.— Р. П.), книжку видано в Києві під час першої світової війни 1916 р. (автор помиляється: книжка видана 1904 р.— Р. П.) в зв'язку з якоюсь пам'ятною датою в житті Київського Кадетського корпусу, де автор займав адміністративно-педагогічну посаду (насправді О. Котляров там не працював.— Р. П.). Книжку присвячено пам'яті забитого на війні сина автора (це так само не відповідає дійсности.—*

---

[3] Рулін П. Ів. Котляревський і театр його часу // Рання українська драма.— К., [1927].— С. LXVIII—LXIX.

* За надання ксерокопії цієї статті дякуємо кандидату філологічних наук В. Дудкові.

*Р. П.), а про Куліша йде мова із слів батька Котлярова, дідича з того Кулішевого закутку.*

*З родинних переказів Котляров оповідає, що юнаком Куліш написав сатиричну поему про свого батька, за що той прогнав його з дому (насправді в розповіді О. Котлярова про це не йдеться.— Р. П.). Котляров з осудом ставиться до письменника й видимо відбиває ставлення воронізьких обивателів.*

*До речі, ці спогади мають значення ще й для розкриття одного літературного аноніму, а саме автора оперети „Любка, або Сватання в селі Рихмах" без зазначення імени її автора (насправді в спогадах О. Котлярова називаються ім'я і по батькові — Прокіп Степанович.— Р. П.). Він згадує, як удвох із братом вони переписували для батька цю п'єсу. Оповідає Котляров, що він тоді ж звернувся до редактора „Київської старовини" В. Науменка з відомостями про автора. Науменко просив подати йому матеріял, але чомусь нічого не надрукував".*

*Щодо останнього твердження, то можна засумніватися, чи О. Котляров узагалі звертався ще раз до В. Науменка.*

*Навряд чи ця стаття В. Міяковського під псевдонімом В. Порський, надрукована в еміґрантському виданні, яке сприймалося в радянському середовищі як „буржуазно-націоналістичне", могла стати відомою чи то самому М. Возняковi, чи то Ф. Максименкові, якому М. Возняк дякує за вказівку на саму книжку Олександра Котлярова. Скоріш за все, бібліограф-ерудит Ф. Максименко бачив це видання в якійсь із бібліотек (принаймні вона є у фондах Національної бібліотеки України імені В. Вернадського).*

*Автограф статті М. Возняка „Авторство оперети „Любка" зберігається у фонді М. Возняка у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України (Возн. 7). Машинописна копія його має сліди редакторських виправлень, із яких не всі були сприйняті автором, зокрема, йому дописано останній абзац, який автор перекреслив і написав свій. Обстояти наведений текст вірша Прокопа Котлярова „Ікар України" М. Возняк не зміг, бо там є два рядки, які цензура не пропустила б, а отже, в такому разі, не міг би піти до друку весь текст:*

> *А москалі до грошей жадні,*
> *Хохлів готові обдирать.*

*До речі, Олександр Котляров зазначив, що батько, українець, іноді жартома кепкував з „кацапів" в особі матері, росіянки, а мати-великоросиянка, теж жартома, глузувала з „хохлів".*

*Цей відредагований текст має відповідні візи: „Відредаговано до друку: 8. X. [19]52. М. Матвійчук" і „Читав М. Нечиталюк 15. X. [19]52". Чому ж стаття М. Возняка „Авторство оперети „Любка" не була надрукована? Може, М. Возняк з якихось міркувань сам зажадав повернути йому рукопис? Про це детальніше нас поінформував живий свідок тих подій — доктор філологічних наук, професор факультету журналістики Львівського національного університету імені І. Франка Михайло Нечиталюк.*

*„Це події п'ятдесятирічної давності,— зауважив він.— Але я добре пам'ятаю історію цього рукопису акад. М. Возняка, що був поданий до*

*друку в I томі Наукових записок Інституту суспільних наук Академії наук України, в якому я виконував обов'язки секретаря редакційної колегії. Крім цієї статті, М. Возняк запропонував ще дві („Іван Франко в боротьбі з Ватиканом" та „Історичне значення діяльності Маркіяна Шашкевича"), які за тематикою і змістом, на думку відповідального редактора директора Інституту О. Нестеренка, були більш актуальні, ніж матеріал про авторство п'єси „Любка", котру й було вирішено „відкласти" до наступних філологічних томів. Це одна причина. Інша — більш прозаїчна, практична. За браком місця участь авторів у записках була суворо регламентована тільки однією публікацією, але не для М. Возняка, який у директора інституту мав особливий привілей — йому дозволено дві публікації. Другий том записок цілком призначався для археологічних досліджень. А третій, філологічний, виданий у 1954 р., і наступні присвячувалися столітньому ювілею Івана Франка, про що зазначалося у редакційній анотації: „У зв'язку з тим, що з січня 1954 р. Інститут суспільних наук почав підготовку до відзначення у 1956 р. 100-х роковин з дня народження Івана Франка, в наступних випусках філологічної серії працям з франкознавства буде надано головне місце". Ось чому у третьому томі побачили світ дві франкознавчі статті М. Возняка („Іван Франко в 1883—1884 рр. про польське питання" і „Хто автор „Слова від видавництва" до Франкового перекладу „Мертвих душ" Гоголя?"), але для „Любки" місця не знайшлося. У листопаді 1954 р. М. Возняк помер. а рукопис про авторство „Любки" зберігся в архіві".*

*Через кілька років текст п'єси „Любка, или Сватанье в с. Рихмах" був анонімно передрукований у збірнику „Українська драматургія першої половини XIX століття: Маловідомі п'єси"[4]. Упорядник пояснив, що до збірки не входять найвідоміші п'єси цього періоду, оскільки твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова і Т. Шевченка видаються в систематизованому виданні української дореволюційної літератури окремо. У цьому збірникові знайшли собі місце п'єси В. Гоголя, Т. М. (тобто ще не розкритий тоді криптонім Романа Андрієвича), анонімна „Любка", п'єси Кирила Тополі (ще не розкритий тоді псевдонім Тополинського), Я. Кухаренка, Стецька Шерепері (С. Писаревського), І. Бужаненька (ще не розкритий тоді псевдонім Івана Наумовича) і В. Дмитренка (ще не розкрите тоді справжнє ім'я драматурга — Дмитро).*

*У примітці до тексту п'єси В. Шубравський пише: „Автор п'єси невідомий. Як свідчать спогади сучасників, деякий час автором п'єси вважали І. П. Котляревського. Однак ця думка не підтверджується ні біографічними даними про Котляревського, ні його індивідуальним стилем. П'єса написана автором із значно меншим літературним хистом, ніж був у Котляревського. Точна дата написання твору також невідома. Можна тільки з певністю твердити, що написаний він десь у першій половині 30-х рр., не пізніше 1836 р. Про це свідчать такі деталі"[5]*

---

[4] Українська драматургія першої половини XIX століття: Маловідомі п'єси / Вступна стаття, підготовка текстів та примітки кандидата філологічних наук В. Є. Шубравського.— К., 1958.— С. 85—173.

[5] Там само.

*(і далі повторюються факти, які навів В. Науменко у супровідному коментарі до публікації тексту п'єси в „Киевской Старине"). А у вступній статті В. Шубравський у дусі тогочасного т. зв. класового підходу до мистецької творчости коротко охарактеризував зміст п'єси: „У п'єсі невідомого автора „Любка, или Сватанье в с. Рихмах", яка з'явилася і ходила в рукописі в 20-х роках (очевидно, трапилася друкарська помилка, бо в примітці до тексту п'єси упорядник свідчив про появу п'єси десь у першій половині 30-х років.— Р. П.), зустрічаємо те ж саме (що й у І. Котляревського, В. Гоголя.— Р. П.) прагнення змальовувати представників народу носіями благородних почуттів, добрих вчинків. П'єса розповідає про те, як дід не дозволяє внукові женитися на бідній дівчині. З допомогою піддячого Крутія Грицеві вдається обманути діда: він розпустив чутку, ніби його наречена Любка має стати спадкоємницею великого багатства дядька, який служить у війську старшиною. Є у Гриця і суперник — дяк. Довідавшись, однак, що дядько Гриців служить в консисторії секретарем, полохливий дяк відступає. Драма закінчується щасливо. У цьому творі виразно відчутний вплив „Наталки Полтавки", але загалом — п'єса оригінальна, в ній свої сюжетні ходи, свої характери. Найбільшу своєрідність і дотепність виявив письменник у висміянні потворної жадоби до багатства. Сільський багатій Мартин Рихмаченко — людина черства, обмежена — вихваляється багатством, знайомством з панами. „А хто багат, мудрий, той бідним не брат",— з самозадоволенням заявляє він. Протиставляючи таким заявам гідність бідного, але чесного трудівника, автор підкреслює душевну убогість багатіїв. Бідна вдова Кулина не соромиться своєї бідності, вона знає, що „у багатих крізь гроші сльози ллються"*[6].

*Після цього видання „Любка" ще майже десять років фіґурує в науковій літературі як твір невідомого автора*[7].

*Тим часом автор цих рядків у грудні 1962 р. натрапив у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки (тоді — Міністерства культури УРСР, тепер — імені В. Стефаника НАН України) (дати зафіксовані у листкові використання) на автограф неопублікованої статті М. Возняка „Авторство оперети „Любка", а в березні 1965 р. скопіював і в грудні того ж року запропонував її редакції журналу „Радянське літературознавство" для публікації, однак і цього разу її не надрукували й без будь-якої арґументації відмови у червні 1966 р. повернули текст.*

*Працюючи 1965 р. разом з О. Ставицьким над статтею „Українська драматургія" для російського п'ятитомного видання „Театральная энциклопедия", авторство п'єси „Любка" на мою пропозицію ми позначили прізвищем П. Котлярова*[8]*; тоді ж я вніс це прізвище (на жаль, без будь-якої арґументації) до підрозділу про аматорський театр першої половини XIX ст. (автор — О. Казимиров) у першому томі нарисів „Український драматичний театр"*[9]*. А ще згодом до*

---

[6] Шубравський В. Українська драматургія...— С. 12—13.

[7] Волинський П. К., Кобилецький Ю. С., Пільгук І. І., Хропко П. П. Історія української літератури першої половини XIX ст.— К., 1964.— С. 53 (автор розділу „Літературний рух з кінця XVIII до 40-х років XIX ст." — П. Волинський); Казимиров О. А. Український аматорський театр: Дожовтневий період.— К., 1965.— С. 41 та ін.

[8] Театральная энциклопедия.— Москва, 1967.— Т. 5.— С. 333.

[9] Український драматичний театр.— К., 1967.— Т. 1.— С. 111.

*відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, де я працював молодшим науковим співробітником, приходив старший науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Шевченка АН УРСР В. Шубравський, який у 1966 р. був одним із рецензентів згаданого вище першого тому „Українського драматичного театру" на стадії редакційної підготовки у видавництві „Наукова думка", щоб уточнити шифр, за яким зберігається у Львові рукопис статті М. Возняка „Авторство оперети „Любка".*

*Того самого 1967 р., що й згадані вище театрознавчі видання, з'явився друком другий том восьмитомної „Історії української літератури", у якому розділ „Драматургія" належить В. Шубравському. На с. 394—396 автор викладає арґументи В. Науменка, М. Возняка і Олександра Котлярова, спираючись, зокрема, на спогади останнього, зазначивши, що вперше звернув увагу на спогади О. Котлярова М. Возняк. Тепер В. Шубравський набагато повніше, ніж за першим разом, охарактеризував саму п'єсу „Любка, або Сватання в селі Рихмах".*

*Отоді я й зрозумів, чому редакція журналу „Радянське літературознавство", органу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР, відмовилася друкувати підготовлену мною з супровідною заміткою неопубліковану статтю М. Возняка...*

*Після 1967 року „Любка" фіґурує за авторством Прокопа Котлярова у всіх наступних літературознавчих і театрознавчих виданнях*[10]*, тим більше, що статті про нього з'явилися в енциклопедичних виданнях*[11]*.*

*Однак цієї інформації не досить для того, щоб ім'я Прокопа Котлярова тривкіше вписати в історію української літератури і театру. Протягом десятиріч нависала конечна потреба з'ясувати правду і таким чином віддати належну шану ініціаторові відкриття авторства „Любки" — академікові Михайлові Возняковi. Текст статті М. Возняка поданий тут за його автографом, без будь-яких редакційних змін, які зробив М. Матвійчук у машинописній копії, однак, довелося коментувати, подаючи, зокрема, цікаві характеристики особи Прокопа Котлярова і його оточення, що містяться у спогадах Олександра Котлярова. Бо хто і з якої нагоди це зробить? Поза сумнівом, п'єсою „Любка, або Сватання в селі Рихмах", як і бурлескним віршем „Ікар України", Прокіп Котляров має посісти тривкіше, ніж досі, місце в історії нашої літератури та й аматорського театру 30—40-х років XIX ст.*

*Ростислав ПИЛИПЧУК*

---

[10] Лобас П. Від „Наталки Полтавки" до „Назара Стодолі" // Вінок І. П. Котляревському (від Полтави і полтавців).— Харків, 1969.— С. 34— 35; Хропко П. П. Українська драматургія першої половини XIX ст.: Навчальний посібник для студентів філологічних факультетів педагогічних інститутів.— К., 1972.— С. 42—46; Дігтяр С. І., Сидоренко Г. К., Скрипник І. П., Халимончук А. М. Історія української літератури (перша половина XIX ст.) / За ред. І. П. Скрипника. Підручник для студентів філологічних факультетів університетів.— К., 1980.— С. 149—150.

[11] Українська радянська енциклопедія. Вид. 2-ге.— К., 1980.— Т. 5.— С. 456 (автор — Р. Пилипчук); Українська літературна енциклопедія.— К., 1995.— Т. 3.— С. 28 (автор — В. Шубравський).

М. ВОЗНЯК

## АВТОРСТВО ОПЕРЕТИ „ЛЮБКА“

В січневій книжці органу українських буржуазних лібералів „Киевская старина“[1] 1900 року й відбитком із неї надрукована „Любка или сватанье в с. Рихмах. Оперетта[2] в 4-х действиях“. Після тексту оперети в „Киевской старине“, а перед текстом у відбитку подані зауваження редакції до п'єси.

Редакції „Киевской старины“ доводилось кілька разів чути від старих людей, що в 30-тих і 40-вих роках XIX сторіччя однією з улюблених драматичних п'єс на домашніх спектаклях в Лівобічній Україні була якась оперета „Любка“, приписувана перу Івана Котляревського. Хоч як заходилась редакція, але не могла знайти докладніших звісток про „Любку“ ні в пресі, ні в старих рукописних зшитках, ні в усних оповіданнях. Текст п'єси для видання доставив редакції М. К. Чалий[3], що в 1837 році, як учень 5-го класу Новгородсіверської гімназії, став репетитором трьох синів лісничого Олексія Олексійовича Садовня і ввійшов таким чином у близькі зносини з його сім'єю[4]. „Наскільки пригадую собі,— писав М. К. Чалий,— перший раз „Любка“ появилась в сім'ї Садовня не пізніше 1839 року; скопіював її власноручно сам О. О. Садовень, не пам'ятаю, з якого оригіналу, тільки знаю напевно, що скопіював він не в Новгородсіверську, а в Сваром'ї. Уся сім'я лісничого, не виключаючи й челяді, знала напам'ять силу віршів із „Любки“; взагалі ж, як я пам'ятаю, вона не користувалась широкою популярністю, циркулюючи лише в невеличкому крузі знайомих лісничого, а саме між урядовцями фаянсової Межигірської фабрики“[1,5]. З копії Садовня переписав текст „Любки“ Чалий.

Рік перед отриманням тексту „Любки“ мала редакція „Киевской старины“ принагідну звістку про п'єсу від П. Я. Литвинової[6]. Отримавши текст п'єси, редакція звернулася до неї з проханням подати їй усе, що збереглося в її пам'яті про оперету, й одержала від неї оці спогади: „Мої відомості про п'єсу „Любка“ дуже обмежені, бо спогади про неї відносяться до часу моїх 10—12 літ, а саме до 1844—46 років. Ні в часі, ні в місці я не можу помилитись, тому що ці два роки були часом, коли мій батько вже не находився на службі, і ми всією сім'єю жили коло села Землянки, в 13 верстах від заштатного города Малого Воронежа (переіменованого потому в містечко), в своєму хуторі Теребені (Глухівського повіту, Чернігівської губернії)[7]. В старовину й небагаті дворяни мали звичку „гостювати“ один в одного по кілька днів, а що моя мати задля слабості не могла виїжджати протягом двох літ, то в нас часто для її розваги збирались гості й молодь уладжувала читання, зчитування і репетиції. Спектаклів у нас в господі не бувало, а читання бували дуже часто, а що мій батько, Яків Яковлевич Бартош[8], був великий аматор літератури, поклонник Пушкіна, а разом з тим Квітки й Котляревського, то в нас складалося щось вроді літературних вечорів: батько читав напам'ять уривки з „Енеїди“ Котляревського, примушував читати мою 8-літню сестру оповідання Квітки-Основ'яненка, читали „Евгения Онегина“ та „Пиковую даму“ Пушкіна та зчитувалися, тобто робили репетиції „Любки“. На таких самих вечорах мала я нагоду бувати в селі Чорториях[9] у Вербицьких.

[1] Киевская Старина.— 1900.— Т. 68.— С. 120—121.

Пам'ятаю, що в селі Некрасові[10] в Лихошерстових відбувалися не тільки зчитування, але й спектаклі, в яких брала участь військова молодь, що там бувала. Що саме ставили на цих спектаклях, я не пам'ятаю, а зчитування „Любки" добре пам'ятаю і в селі Некрасові, буваючи на них постійно; бачити ж самий спектакль поблизу мені не вдалося задля численності дорослої молоді. Копії „Любки" були, крім моїх батьків, у Вербицьких, Максимовичів, Лихошерстових, Підгаєвських[11]. В теперішньому часі, наскільки знаю, ні в кого з цих родин не збереглось копії „Любки"[2].

З самого тексту „Любки" можна висновувати, що він повстав до 1836 року; в тексті згадується „роковщина" для дяка, а з 1836 року давали дякам платню з державної скарбниці. Так само в тексті приходить погроза, що консисторське начальство може віддати дяка в солдати, а це було можливе перед 1836 роком[12].

Про авторство оперети „Любка" досить пишуть, що її автор невідомий, хоч її автора виявила ще 1904 року видана в Києві книга Олександра Котлярова під заголовком „На память 50-летнего юбилея (1852—10/XII—1902) Владимирского Киевского Кадетского корпуса", звернення уваги на яку завдячую бібліографові нашої університетської бібліотеки тов. Ф. Ф. Максименкові[13].

Автора „Любки" виявили „Мои воспоминания" Олександра Котлярова. Згадавши в них про надрукування „Любки" в січневій книжці „Киевской старины" за 1900 рік із зазначенням, що її автор невідомий, Олександр Котляров писав: „Адже „Любка" — дитина мого батька. Я майже напам'ять знав її ще дитиною, а мого брата, Федора Прокоповича, вона коштувала багато сліз при переписуванні під диктування суворого автора. Брат, головно, й відтворив її, написавши з пам'яті, бо як оригінал, так і дитячу копію, писану братом, зачитали знайомі. Повторюю, ні в брата, ні в мене нічого не заховалося з рукописів батька, все розгубилося в наших блуканнях по білому світові в ранній нашій молодості, лише пам'ять заховала все те, що я буду писати. Усе, що зосталось від покійного батька,— це формуляр про його службу. Прочитавши „Любку" в „Киевской старине", я поїхав до редактора з заявою, що її автор — мій батько, і добродій Науменко прохав мене подати йому подробиці, які мені відомі, так само як і інші вірші батька, які я пам'ятаю, для надрукування в „Киевской старине". Ця остання обставина дала мені й остаточний поштовх узятися за перо"[3].

Свого батька Прокопа син охарактеризував словами: „Наш покійний батько був без усякої наукової освіти, вивчивши в школі в дяка тільки „граматку й псалтир", але в нескінченних походах навчався багато, завдяки своїм чудовим здібностям, незвичайній пам'яті і спостережливості. Він знав усі слов'янські наріччя, говорив по-молдавському, по-турецькому, чудово знав коран і навіть єврейський талмуд. Історія і міфологія були його коником"[4].

Як кругом сирота, „з обер-офіцерських дітей", як стояло в формулярі Прокопа Котлярова, він вступив „товаришем" 7 липня (25 червня) 1812 року у Волинський уланський полк. Мав тоді 15 років і жив у Воронежі, Чернігівської губернії, у дядька більш як безплатний робітник, ніж як

[2] Киевская Старина.— 1900.— Т. 68.— С. 120—121.

[3] Александр Котляров. На память 50-летнего юбилея...— С. 106.

[4] Там само.

небіж. Коли Прокіп Котляров висловив дядькові свій намір, він, не змігши відтягнути юнака від його наміру, прогнав його з двора. Щоб випросити шматок хліба на дорогу в перепічайок, пішов юнак у напрямку базару й зустрів свою тітку[14], що поблагословила його й віддала йому все, що було в неї в кишені, 18 мідних п'ятаків. Та сама тітка єдина з рідні попрощала Котлярова,— він умер 2 січня 1857 (21 грудня 1856) року,— словами: „Прощай, Прокоша! Колись провожала тебе на службу, не сподівалась, що буду провожать і в домовину".

Про службу Прокопа Котлярова читаємо в його формулярі (дати, очевидно, писані за старим календарем). „В часі служби в походах і справах проти неприятеля находився: 1812 року в Молдавії, Бесарабії і Волощині[15], а після укладення миру з Отоманською портою — назад у російські межі; того ж року 12 листопада в часі переслідування неприятельських французьких військ від ріки Березини до Німана, 14 й 16 в лісі в часі переправи французької великої армії; з грудня занедужав у Варшавському князівстві, а відти — в російські межі; 1814 року 20 січня в Прусії, Саксонії і Вестфалії до ріки Рейну, а відти — назад у російські межі; 1815 року з 13 квітня в Галичину, Шлеськ, Моравію, Чехи, Баварію, Баденське володіння і в Францію, а відти назад у російські межі"[5].

Унтер-офіцером став 13 (1) червня 1817, вахмістером 29 (17) лютого 1818 року, а звільнений зі служби з полку 12 червня (31 травня) 1818 року. На прохання призначили його на службу в Мітавський драгунський полк 22 (10) січня 1819 року. 4 травня (22 квітня) 1827 року за вислугу літ став прапорщиком і був переведений в 16 Єгерський полк, 25 (13) лютого 1833 року став підпоручником, 15 (3) грудня 1834 року — поручником, а 19 (7) квітня 1835 року, з уваги на рани, звільнили його у відставку з мундиром і пенсією повної платні. Отримав дві нагороди: 1828 „за хоробрість" у битві з турками орден св. Анни 4 ступеня і срібну медаль за турецьку війну 1828—1829 років. 26 (14) серпня 1828 року попав у турецький полон, в часі якого навчивсь турецької мови. Укладення миру з Туреччиною 4 жовтня (22 вересня) 1829 року дозволило йому вернутися до свого полку[16]), що стояв тоді в фортеці Сілістрії[6].

Літературні спроби Прокопа Котлярова припадають на роки 1835—1838, коли він після повороту до Воронежа був нежонатим. А що „Любка" була готова перед 1836 роком, то й виходить, що вона й написана після квітня 1835 року[17]. Жив у дружбі з Паньком Кулішем, але сварка, що виникла з приводу поеми Куліша під заголовком „Ткач Бурдюг", довела до повного розриву між ними[7]. Живучи в Петербурзі, брат Олександра Котлярова двічі пробував бути в Куліша, щоб порадитися про видання „Любки", але не застав його[18]. Згадавши про це, писав Олександр Котляров у своїх спогадах: „Але батько оповідав, що його намовив видати „Любку" якийсь Китченко або Кащенко, що їхав із Воронежа до Петербургу (прізвища точно не пам'ятаю) і брався подати її в цензурний комітет. Та ні Китченка, або Кащенка, ні своєї „Любки" батько не бачив більше[19]. Таким чином оригінал пропав іще до появи мене на світ. Після першої невдачі батько відмовився назавжди від дальших спроб видати,

[5] Александр Котляров. На память 50-летнего юбилея...— С. 109.
[6] Там само.— С. 109—110.
[7] Там само.— С. 125—126.

тим більше, що видання вимагало затрат і подорожі в Петербург, а при його мізерних засобах це було неможливе"[8]. У Воронежі жив Прокіп Котляров недовго. За віно своєї дружини він купив невеличкий маєток у селі Грузькій, Кролевецького повіту, де жив до смерті[20].

„Любка" Прокопа Котлярова належить до драматичних творів, написаних під впливом „Наталки Полтавки" Івана Котляревського. Як сильно підпав Котляров під вплив творчості Котляревського, маємо доказ в його вірші „Ікар України", в якому автор пропонував себе своєму повдовілому тестеві, вислуженому генералові Олександрові Борисовичу Подобідову на старосту. Цей вірш наведений в тексті спогадів Олександра Котлярова (С. 158—161), і я подаю його, щоб усунути всякий сумнів, чи Прокіп Котляров міг написати й написав оперету „Любка":

**Ікар України**

*Чи вдасться гарно, чи не гарно,*
*А вже тобі не спати, Ганно,*
*Коли взялася мішок шить.*
*Так і мені тепер прийшлося,*
*Бо таке діло завелося,*
*Що й сон моїх очей біжить.*
*Бач, затіваю те зробити,*
*Щоб всіх на диво удивити,*
*Начудить Пітер і Москву*
*І всю німоту, що літає*
*Да із гасів шари пускає,*
*Посадить, яко на леду.*
*Задумав я по сій дорозі*
*Постановити піч на возі,*
*А волам крила підв'язать.*
*Воли будуть з піччю летіти,*
*А люди бігтимуть глядіти,*
*А я — цобе да цоб казать.*
*А жінка буде піч топити,*
*Готовить, стряпать і варити,*
*Щоб голоду не пострічать.*
*Бо край у Вас, кажуть, прохладний,*
*А москалі до грошей жадні,*
*Хохлів готові обдирать.*
*Дак щоб не тратить дармо гроші,*
*Запас узявши, ми, хороший,*
*Нагрянемо просто до Вас.*
*Сам, паривши у просі спину,*
*І просто вікон, коло тину*
*Спиню волів своїх якраз.*
*Та й буду з печі визирати,*
*Як нас Ви будете стрічати*
*І на мою дивитись піч.*

[8] Александр Котляров. На память 50-летнего юбилея...— С. 127.

*Затим, кожух підперезавши,*
*Пучки до козиря прижавши,*
*Скажу привітливу Вам річ:*
*Могай-Біг, здраствуйте, панове,*
*Почетні, дорогі сватове,*
*Чи раді, чи не раді нам?*
*Я не приїхав їсти, пити,*
*А з тим, щоб діло говорити*
*І радістъ повістити Вам.*
*Як депутат із України,*
*Вам розкажу про ті новини,*
*Що тамо діється у нас.*
*Крутня, возня да крик усюду,*
*І на юлйці стільки люду,*
*Трохи не більше, як у Вас.*
*Коли ж не можете вгадати,*
*То звольте мене запитати,*
*З чого настав веселий час?*
*Це, бач, Пилипівка минула,*
*Лягла, упала і заснула,*
*І світ очей її погас.*
*Спить, не дригає ногою,*
*А мясоїд із ковбасою*
*На дзиглику її сидить.*
*Замість води, смальцем умився,*
*В такий наряд принарядився,*
*Нема якого і в панів.*
*Із хляк в кирею одягнувся,*
*Печеним салом застебнувся,*
*Набакир шапка із драглів.*
*Сей властелин, нехай здоровий,*
*Дав свій указ, закони нові,*
*Да всіх звелів публіковать:*
*Дівкам звелів колядувати,*
*А хлопцям вірш злебезувати*
*І, діло кинувши, гулять.*
*Вода ж як, каже, освятиться,*
*То всі хапайтеся жениться,*
*Закони, бач, мої строги.*
*Котори ж тільки опізниться,*
*То масниця, моя сестриця,*
*Колоду вчепить до ноги.*
*Хто сміл, хто дуж, жениться хоче,*
*І хто об дівчині хлопоче?*
*Мене поклич у старости!*
*Ми облетим всю Україну,*
*Таку нагледимо дівчину,*
*Якой у Вас і не найти.*
*Буде гарна і здорова,*
*Кругленька, повна, чорноброва,*
*І буде скринька грошотви.*

*Хто сміл, хто дуж, сідай зо мною,*
*Харчей не бравши із собою,*
*В печі моїй усе стоїть.*
*Тут борщ да шпундрів з буряками,*
*У юшці потрух з галушками,*
*Да шкварок з кашою горщок.*
*Печуться в ній і паляниці,*
*З підливою в мисці кислиці*
*І може з сотню пампушок.*
*На припічку ж, в легкому дусі,*
*Солодкі груші в варенусі*
*Із медом у глеку киплять.*
*Та й піч моя дуже простірна*
*Тепла, гладісінька і рівна,*
*Можна лежати, пить і спать.*

Хоч „Любка" Котлярова написана під впливом „Наталки Полтавки" Котляревського, але вона далеко не дорівнює своєму вічно живому зразкові.

## ПРИМІТКИ

1. Визначення журналу „Киевская Старина" як органу українських буржуазних лібералів — це був неодмінний за радянських часів ідеологічний „ярлик" для дотримання принципу т. зв. класового підходу до суспільних і мистецьких явищ. М. Возняк віддав данину тодішньому тоталітарному режимові, за якого довелося жити й працювати.

2. Визначення жанру „Любки" як оперети належить, очевидно, переписувачеві її тексту М. Чалому або О. Садовневі, який переписував теж, можливо, не з оригіналу. П. Котляров не міг у 30-х роках ужити термін „оперета", бо у той час цей термін уживався в розумінні давньої французької оперети XVII ст., яка була невелика за обсягом і використовувалась як пролог до святкових вистав, а у XVIII ст. там же, у Франції, створювались просто опери малого обсягу, що наближувалися до німецького зінгшпілю, який складався з пісень та арій, чергуючись з діалогами. У Росії кінця XVIII — початку XIX ст. розвивались комічна опера французького зразка і водевілі як форми музично-драматичного театру (Янковский М. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР.— Ленинград; Москва, 1937; Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века: Пути становления и развития жанра.— Москва, 1985). В Україні, починаючи з І. Котляревського, упродовж 10—40-х років XIX ст. застосовувався термін „малоросійська опера" для позначення драматургії зі специфічними українськими прикметами. До цього ряду належить „Любка" П. Котлярова, який наслідував, як стверджують дослідники, І. Котляревського, а також, додамо ми, Г. Квітку-Основ'яненка, „Сватанье" якого написане 1835 р. і опубліковане 1836 р., тобто саме тоді, як написав свою „Любку" П. Котляров. Можливо, для розрізнення цих творів Основ'яненкова „малоросійська опера „Сватанье" на сцені здобула доповнення „на Гончаровке", а „Любка" дістала другу частину назви „Сватанье в селе Рихмах". До речі, села з такою назвою в Україні немає тепер і не було колись. Натомість у Чернігівській області у XIX ст. було село Рихли (тепер — у Коропському районі Чернігівської области).

3. Чалий Михайло Корнійович (1816—1907) — український педагог, культурно-освітній діяч, літературознавець, один з перших біографів Т. Шевченка.

4. М. Возняк далі опускає свідчення М. Чалого про те, що його репетиторство закінчилося з переміщенням лісничого О. Садовня з Новгородсіверська (так називалося тоді це повітове місто Чернігівської губернії; тепер — районний центр Новгород-Сіверський Чернігівської области) в Остерський повіт (тієї ж Чернігівської губернії, тепер місто Остер у Козелецькому районі Чернігівської области), але після вступу М. Чалого до Університету св. Володимира в Києві у 1839 р. його близькі взаємини з сім'єю О. Садовня відновилися, і М. Чалий, як студент, „доволі часто відвідував його резиденцію Сваром'є, дуже мальовниче

село на високому березі Дніпра, оточене лісом" (це село ще з радянських часів не фіґурує в адміністративно-територіальному поділі України).

5. Межигірська фаянсова фабрика була заснована 1798 р. поблизу Києва на території Межигірського монастиря. З 1822 р. перебувала у віданні імператорського кабінету. Фабрика виготовляла чайний і столовий посуд, вази, декоративні писанки і тарілки, скульптурні вироби тощо. Значне місце в продукції фабрики посідав посуд з рельєфною українською орнаментикою у вигляді виноградної лози та повитиці, укритий жовтою, зеленою, бузково-блакитною або білою поливами. Починаючи з 40-х років XIX ст., на фабриці виготовляли тарілки з сюжетними розписами та рельєфними зображеннями (портретами Т. Шевченка, М. Куліша і М. Костомарова, з малюнками українських побутових сцен, краєвидів, старовинних будов тощо). Межигірська мануфактура виконувала замовлення для петербурзьких та інших царських палаців, музею Севрського фарфорового заводу (Франція) та ін. У 1826 р. при фабриці відкрилася мистецька школа. З 50-х років XIX ст. фабрика почала підупадати, не витримуючи конкуренції з іншими підприємствами, і в 1874 р. припинила свою діяльність.

6. Литвинова (дівоче прізвище — Бартош) Пелагея Яківна (1833—1904) — український етнограф. Постійно жила у Глухівському повіті тодішньої Чернігівської губернії (тепер — Сумської области).

7. Село Землянка, містечко Вороніж, хутір Теребен були у Глухівському повіті Чернігівської губернії. Тепер — село Землянка у Глухівському районі Сумської области, містечко Малий Вороніж — тепер містечко Вороніж у Шосткинському районі Сумської области, а хутір Теребен за радянської влади, очевидно, заселений.

8. Бартош Яків Якович (?—1848) — відставний військовий офіцер, з 1825 р.— управитель різних панських маєтків на Чернігівщині.

9. Село Чорториї — інша назва Чорториги Глухівського повіту Чернігівської губернії, тепер — село Шевченкове Глухівського району Сумської области.

10. Село Некрасів Глухівського повіту Чернігівської губернії (тепер у Глухівському районі Сумської области).

11. Вербицькі, Максимовичі, Лихошерстови, Підгаєвські — поміщицькі родини у Глухівському повіті на Чернігівщині.

12. Перед цими міркуваннями М. Возняк пропускає важливе міркування автора супровідної замітки до першодруку в „Киевской Старине", в якій говориться: „Вот все те сведения, которые имеются пока у нас о пьесе „Любка" от лиц, бывших современниками ее живой роли, как литературного произведения, циркулировавшего в рукописях более полувека назад в нашей Украине. Что эта пьеса составлена не позже 30-х годов, доказывается не только вышеприведенными справками М. К. Чалого и П. Я. Литвиновой, но и некоторыми местами в ней самой. Так, например: начальство в уезде (повете) — *комисар* (тут і далі курсив у першодруці.— *Р. П.*), а в волости — *голова*, т. е. точно так, как и в повести Гоголя „Майская ночь"; а должность комисаров существовала до 1838 г., до учреждения Министерства Государств[енных] Имуществ, в ведение которого отошли казенные поселяне, после чего комиссаров заменили *окружные*, а голов — *старшины*. Кроме того, сельский *дьяк*, как видно из пьесы, живет в даровом помещении и получает „*от мира роковщину*"; о казенном жаловании не упоминается, а его сельские причты стали получать с 1836-го года. Равным образом этого *дьяка* консисторское начальство может сдать в *солдаты*, а это было возможно лишь до *введения штатов* для духовенства, т. е. до того же 1836 г., когда причетники служили по найму от прихожан и часто попадали в набор. Есть и еще одна черта, указывающая на приблизительное время написания „Любки". Одно из действующих лиц *Крутий*, как и *Возный* в „Наталке Полтавке" Котляревского, ссылается на „Статут", действие которого отменено в Малороссии в 1842 году. Что касается места написания пьесы, то, конечно, оно — левобережная Украина, так как есть упоминание о *бунчуковых, вельможных*, о *Шведчине*" (Киевская Старина.— 1900.— Ч. 68.— С. 122—123). М. Возняк із цих арґументів узяв тільки ті, які стосуються 1836 р., як крайньої дати в існуванні конкретних життєвих реалій, що були саме цього року реформовані під іншими назвами, щоб зробити слушний висновок про написання п'єси до 1836 р., і цим М. Возняк уточнює абстрактний висновок редакції „Киевской Старины", що п'єса написана „не позже 30-х годов".

13. Йдеться про Федора Пилиповича Максименка (1887—1983) — видатного українського бібліографа і книгознавця, працівника Наукової бібліотеки Львівського державного університету імені І. Франка у 1946—1983 рр.

14. Йдеться не про дружину дядька, який вигнав П. Котлярова з дому, а про „дядину" Гладку — дружину другого дядька (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 107).

15. В оригіналі написано: „1812 г. в Молдавии, Бесарабии и Валахии" (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 109). М. Возняк помилився, переклавши слово „Валахии" як „Волощині". На Україні в давнину Волощиною називали саме Молдову (звідси — волох, волошин в українській мові), а Валахія — це колишнє окреме князівство, яке лягло в основу майбутньої держави Румунії. Турки називали валахами усіх мешканців нинішніх Молдови і Румунії; очевидно, сюди потрапляли українці, які проживали на території, що була під протекторатом Туреччини до кінця XVIII ст.

16. М. Возняк опустив ряд фактів, наведених у службовому формулярі П. Котлярова, як-от: 31 травня 1828 р. брав участь у переправі через Дунай у Болгарію, 6 червня — у переслідуванні ворога під Янибазаром, 8 червня — у бою при зайнятті висот під фортецею Шумлою, 16 червня — у бою з численною турецькою кавалерією під фортецею Шумлою і у здобутті висот, які ця кавалерія займала на лівому фланзі супротивника, 17 червня — у побудові на здобутих висотах редутів під сильним гарматним вогнем, який тривав від шостої години ранку до четвертої години пополудні. 14 серпня 1828 р. під час раптового нападу численної ворожої кавалерії і піхоти на редут № 5 брав участь у бою під сильним гарматним вогнем і саме того дня був поранений двічі в груди багнетами і в праву ногу біля великого пальця рушничною кулею й тоді ж був захоплений турками у полон, у якому перебував з 14 серпня 1828 р., а після укладення миру повернувся 22 вересня 1829 р. до свого полку, який дислокувався у фортеці Сілістрія. Крім тих нагород, які зазначив М. Возняк, П. Котляров був удостоєний „Высочайшего благоволения", тобто царської прихильности, 20 травня 1828 р. за цілковиту справність Третього піхотного полку при огляді царем у таборі під Белградом, 18 червня 1828 р.— за участь у маневрі в присутності царя поблизу озера Карасу, 25 червня 1828 р.— за особливий порядок під час походу восьмої піхотної дивізії до селища Шусобей і 8 липня того самого 1828 р.— за відзнаку в бою при зайнятті висот під фортецею Шумла.

Становлять інтерес і такі повідомлення Олександра Котлярова про військові пригоди його батька:

„Как видно из этого перечня походов, суровая лямка досталась отцу, но особенно тяжел для него был плен в Турции. Кроме ран, поименованных в формуляре, он был жестоко избит прикладами в голову при взятии в плен, о чем говорится в медицинских свидетельствах. Затем, по его словам, один турок, схватя за волосы, нагнул его голову, а другой готовился отрубить ее саблей. Предвидя свой конец, отец перекрестился; но в это время какой-то начальник закричал на турок, и те остановили свою казнь.

Сначала в оковах, а затем для безопасности от побега, бедный мой отец заброшен был на какой-то островок Мраморного моря, где вместе с другим офицером, товарищем по плену, перенес слишком много лишений, горя и уж никак не чаял остаться в живых. Бедствовали они ужасно, не говоря о ненависти магометан, при встречах с которыми их плевки с возгласом „неверный" они привыкли принимать как приветствие; имели какое-то лохмотье вместо одеяла, ложились спать всегда вместе, согреваясь более друг другом, чем тем одеялом, а к довершению всех бед товарищ заболел чумой.

Видя свое отчаянное положение и сознавая опасность заразы, больной сказал: „Что же, Котляров, ты спать теперь со мной не будешь, ведь я чумной?!" Отец ответил, что, напротив, ляжет вместе, и действительно лег и заснул крепко, уповая на Бога. Проснувшись, к ужасу своему, увидел товарища уже мертвым, а у себя под мышкой чумной нарыв...

Но, никто, как Бог, говорит русская пословица — выздоровел! Не знаю когда, вероятнее всего, после чумы, отец был так слаб и беспомощен, что у него вся спина была изъедена червями, представляясь какбы мраморною от сплошных рубцов и шрамов, что он нам с братом и показывал, как бы в назидание потомству.

Благодаря продолжительному плену, отец отлично знал турецкий язык, в чем я лично убедился, когда к нам в Кролевец пригнали партию пленных турок во время Крымской войны. На этот случай и мы с отцом были в городе. Как вдруг шум около острога, помещавшегося в то время в частном доме на базарной площади, привлек наше внимание. Увидя фески, отец со словами: „да, это турки", обрадовался точно братьям, и мы сейчас же подъехали к толпе. Громкое приветствие, произнесенное отцом по-турецки, обрадовало чуткие уши мусульман к родному звуку; прорвав толпу, их окружавшую, они бросились к нему. Как сейчас, вижу их смуглые оживленные лица и слышу беглую речь отца по-турецки. Замечательная при этом выказалась память отца. После 25-летней паузы, в течение которой он не произносил ни одного турецкого слова, и вдруг такая беглая речь! Беседа длилась, казалось мне, без конца.

Пленных было около ста человек.

Любопытных была огромная толпа и в числе их жидки первые. Тут-то какой-то шутник, знавший отца, на расспросы жидка: „Що воно таке, що так говорить по-турецькому?" отвечал: „Видишь ли, он был сначала из ваших, потом принял турецкую веру и поступил на турецкую службу, затем перешел на службу к нам и принял нашу веру, заслужил чины, награды и пенсию". Жидок, выслушав повествование, глубокомысленно решил: „Слухайте, хоч він і заслужений чоловік, але він... вибачайте... гірш собаки! Бо собака затим собака, що собакою родилась. А як він спершу був із наших, а потім із турецьких, а потім із ваших... то він, тьфу, гірш собаки!" — сплюнул с отвращением еврей. Помню, что это решение очень понравилось отцу, и приговор этот отец находил совершенно правильным.

После всех бед, выйдя в отставку в 1835 году, отец вернулся на родину, в м. Воронеж, гордый сознанием своих заслуг, и не пешком уже, как когда-то ушел оттуда, а на лихой почтовой тройке [...] Взмыленная тройка, бешено пронесясь по тихим улицам богоспасаемого Воронежа, наделала шуму на все местечко.

Это вернулся на родину, после бесконечных походов, сражений, тяжкого плена и чумы, чуть не с того света, когда-то выброшенный на улицу, несчастный сирота, буквально нищий, Прокоша Котляров. Теперь поручик, кавалер и пенсионер Прокофий Степанович Котляров, много видевший и испытавший, многому научившийся, остроумный, занимательный и неистощимый рассказчик, наконец, поэт. Так о нем передавал мне очень недавно покойный ген[ерал]-лейт[енант] Виктор Алексеевич Иващенко, приезжавший в те времена из образцовой батареи на родину, в м. Воронеж. Будучи родней моей матери, он познакомился с отцом моим и говорил, что „никак не ожидал встретить в нашем захолустье такого энциклопедиста, каким был ваш отец".

В м. Воронеж отставной поручик зажил почти припеваючи, имея, однако, всего только „шестьсот рублей ассигнациями пенсии в год". Но при тогдашней дешевизне и принимая во внимание более чем скромные привычки суровой жизни солдата, этой суммы было для него вполне достаточно [...]

Устроившись в м. Воронеже на квартире, по-своему комфортабельно, отец зажил холостяком, посвящая весь свой огромный досуг то любимой охоте с гончими в окружающих воронежских лесах, то ловле соловьев, которых он очень любил, как и других певчих птиц. В карты не играл и не танцовал [...] К развлечениям отца принадлежала, как уже сказано, охота с гончими и певчие птицы, главно соловьи, которых он очень любил и мастерски ловил под сетку на черных тараканов — лакомство соловья.

У меня в памяти сохранились два рассказа о чиже и соловье.

Был у него в Воронеже еще до женитьбы ручной чижик, летавший на воле в комнате. В ночь под св. Христово Воскресенье, когда уже был убран стол с куличами, неизбежным поросенком и прочей снедью, отец прилег на диван и задремал. Дверь в комнату не была плотно притворена, вошла собака и прямо к столу. Чиж бросился с криком на голову отца и начал клевать спящего. Отец проснулся, выгнал собаку и страстно привязался к чижу за необыкновенную сметливость птички, но любимца вскоре задавила кошка. Отец сделался таким врагом кошек, что у нас не только в доме, но даже во дворе никогда не появлялась кошка, гончие были всегда настороже, и как только появлялась откуда-нибудь кошка, происходила целая облава на нее, и злосчастной не было спасения.

С соловьем было еще интереснее. Отец уже был женат. Вскоре после рождения первенца — моего брата (Федора, який народився у м. Воронежі 16 лютого 1840 р.— ***Р. П.***), выслушав великолепного певца, отец поставил сетку с обыкновенной приманкой — черным тараканом и подстерегал не долго, соловей попался в ловушку. Вынув и посадив соловья в банку, он всегда таким образом носил пленника, счастливый охотник возвращался домой, что называется, земли не слыша под собой.

И вдруг ему блеснула оригинальная мысль: если мой сын будет генералом, соловей запоет в банке. Не успел подумать, как соловей „защелкал-засвистал"... Дух замер у охотника! Чуть не бегом, чувствуя себя на верху блаженства, отец вернулся домой и рассказал все случившееся матери. Между тем соловей, посаженный в клетку, снова запел. Восторгам не было конца. По всей вероятности, соловей был из ручных и, случайно попав на волю, так же случайно достался счастливому обладателю. Далее при перемене корма и чистке клетки нисколько не дичился и, наконец, был на полной свободе, бегая по комнате, постоянно просил своего лакомства — черного таракана; но такового вообще давать не полагается более одного-двух в день, потому что от черных тараканов соловьи скоро жиреют, а главное — теряют голос. Однажды соловей бегал за матерью по комнате в надежде получить таракана. Отец предупредил ее словами: „Не задави соловья, он сзади тебя". Не успела мать повернуться, как прямо наступила на несчастную птичку!

Трудно вообразить горе обоих!“ (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 110—115, 128—130).

„Однако полагать надо, что пернатые друзья и охота не могли наполнить одиночество и, несмотря на не очень лестное мнение поэта о прекрасной половине нашего рода, выраженное в следующих двух баснях, он начал искать себе невесту...“ (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 115).

Олександр Котляров наводить з пам'яти дві обіцяні російськомовні байки Прокопа Котлярова — „Кот и Сороки“ та „Козы“ і вважає доречним додати ще три байки на інші теми: „Лисица и Волк“, „Блоха“, „Старуха Пахомовна“ (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 115—125).

17. Олександр Котляров засвідчив таке:

„Литературные упражнения отца моего надо отнести, главным образом, ко времени его холостого досуга 1835—1838 г. Несомненно, что во время службы в беспрерывных походах для этого ему не было времени, а в 1838 г. 18 апреля он женился, как значится в его формуляре: „Отставной поручик и кавалер Прокофий Степанов сын Котляров вступил в супружество с дочерью умершего коллежского ассесора Бориса Подобедова, девицею Александрою Борисовою дочерью Подобедовою и обвенчан в Середино-Будянской (тепер у Шосткинському районі Сумської області.— *Р. П.*) Свято-Николаевской церкви“. Таким образом мой отец обзавелся семьей, продолжая жить в том же м[естечке] Воронеже. Там же родился мой старший брат 1840 г., 16 февраля, накануне св. Феодора Тирона, неживым. Больная мать, сокрушаясь о своем первенце, призывала в мыслях св. Феодора Тирона и в честь его нарекла сына Федором; повитуха же (тогда акушерок не было) в это время гукала, т. е. кричала младенцу в уши: „Хведя, гу!“,— и ребенок закричал“ (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 125).

18. З цього приводу Олександр Котляров занотував таке:

„К этому же времени жизни в Воронеже (тобто від квітня 1835 р. до 1841 р.— *Р. П.*) относится и дружба отца, а затем полный разрыв с известным П. А. Кулишом, с которым отец состоял даже в каком-то родстве. Ссора началась по поводу какой-то поэмы Кулиша под названием „Ткач Бурдюг“.

В этой поэме говорится, что Ткач Бурдюг вместе с своей женой якшается с чертями и у себя на пасеке, как с близкими друзьями, в приятельской беседе, пьют с ними варенуху. Кулиш поднес поэму эту своему отцу как посвящение. Старик носился с книжкой, как кот с салом, хвастая: „Оце мій син написав!“ Но мой отец увидел в поэме злую насмешку сына над своими родителями. Возмущенный за них, при строгих взглядах того времени на семейное начало, он написал ответ от имени ткача Бурдюга, где Бурдюг укоряет автора за непочтение к родителям, ибо осмеян в поэме не он, Бурдюг, а „батько і мати того панича“, на что указывает вся обстановка в поэме, что у него, Бурдюга, даже и пасеки никогда не было. К сожалению, ни поэмы той, ни ответа Бурдюга я не помню. Слыхал только разговоры отца со знакомым, что это обстоятельство было началом ссоры с Кулишом, и два стиха, приводимых из ответа Бурдюга:

*Да їв, як кажуть, борщ з грибами,*
*А язик довгий за зубами,*
*Хоть, прикусивши, задержав.*

И далее:

*А на мій лад такого сина,*
*Коли не зможе своя сила,*
*То хоть у стані отпороть.*

Когда последовал окончательный разрыв, отец мой сказал Кулишу: „Прощай, прощай и прощай!“

На вопрос, что это значит, отец ответил:

*Прощался я с тобой сейчас,*
*Прощаюсь в смертный час,*
*За сына я прощался,*
*Чтоб век с тобою не встречался!*

Меня в то время еще не было на свете. Очевидно, их взгляды расходились настолько, что отец наш боялся даже его влияния на свое поколение. Так или иначе, но нам не пришлось в жизни встретиться с Кулишом: ни мне, ни брату, несмотря на то, что брат, живя в Петербурге, пытался два раза быть у Кулиша с целью посоветоваться об издании „Любки“. В первый раз не застал его дома. Во второй раз сказали, что Кулиш уехал из Петербурга,

и неизвестно, когда вернется. Брат подумал: видно, не судьба, поддался воспоминанию ссоры отца с Кулишом и бросил „мысль об издании и свидании с Кулишом"" (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 127).

Йдеться про один з найраніших творів П. Куліша, написаний, можливо, в період його навчання у Новгородсіверській гімназії (1831—1836) чи в Університеті св. Володимира в Києві (1839—1841). Оскільки П. Куліш, як і П. Котляров, був родом з містечка Воронежа, то молодий адепт мистецької літератури П. Куліш або ж його батько Олександр Куліш міг ознайомити П. Котлярова з цим твором, який, проте, міг не бути опублікованим, бо в бібліографії творів П. Куліша твір під назвою „Ткач Бурдюг" не зафіксовано.

19. Йдеться про Федора Андрійовича Китченка (1811—1899), який у 1835—1843 рр. працював викладачем логіки і російської словесности в Новгородсіверській гімназії, виступав як літературний критик, зокрема написав рецензію (1843) на видання поеми Т. Шевченка „Гайдамаки". Якщо Ф. Китченко справді подав до цензури п'єсу П. Котлярова „Любка, или Сватанье в селе Рихмах", то цензурну історію цього твору слід шукати в справах „Цензурної експедиції Третього відділення власної Його Імператорської Величності канцелярії", що зберігаються в Російському державному історичному архіві в Санкт-Петербурзі. Що ж до твердження Олександра Котлярова про те, що його батько Прокіп Котляров ніколи більше не зустрічався з Ф. Китченком, то це цілком можливо, бо 1843 р. Ф. Китченко виїхав з Новгородсіверська до Чернігова, а ще згодом — до Житомира.

20. Про переїзд Котлярових на нове місце проживання Олександр Котляров залишив таке свідчення:

„В м. Воронеже жили недолго. На приданое матери*, кажется, пять тысяч руб[лей] ассигнациями, было куплено маленькое именийце в с. Грузкой Кролевецкого уезда (тепер — село Грузьке Кролевецького району Сумської области.— Р. П.). Там в 1842 г. 27 августа родился я и назван Александром в честь дяди, брата матери Александра Борисовича Подобедова, который, получив образование в Дворянском полку в Петербурге, командовал там же образцовой батареей и был примерно добрым и любящим братом для нашей матери. Он настаивал, чтобы нас обоих отец отдал ему на попечение, расчитывая обоих определить в кадетский корпус, что ему легко было устроить, живя в Петербурге, на что отец наш даже имел право, состоя под особым покровительством комитета о раненых. Но опыты собственного детства заставляли отца слишком мрачно смотреть на родственное участие, и он, говоря, что на себе испытал „ласковый хлеб", пока жив, будет сам заботиться о своих детях. Однако брат дальше уездного училища не пошел, а я попал в Киевский кадетский корпус уже после смерти отца. Говорю это, отнюдь не желая ставить упрек доброй памяти моего родителя, а просто к слову пришлось.

С тех пор, как я начал помнить себя и окружающее, прошло более пятидесяти лет, но у меня живо сохранились в памяти стихотворения отца, которые отец, от нечего делать, в деревенской глуши мне, еще неграмотному ребенку, декламировал; повторяя за ним, я живо запоминал их, причем даже старался уловить все оттенки декламации. Отца это очень забавляло, а моя память укреплялась настолько, что я схватывал, как говорится, на лету.

Шли годы. Мы подростали. Когда у брата оказался красивый почерк, тут-то и настали его муки при переписке „Любки" и других стихотворений отца под его диктовку. Отец был горяч, нетерпелив и даже жесток. Мы его ужасно боялись. Малейшая шалость, даже совсем детская, сейчас раздавалось: „Иван, розог!" И брату, как более резвому, несравненно больше доставалось, чем мне, более кроткому и тихому от природы. Особенно отец преследовал ложь. Но как быть? Покаялся чистосердечно — розги! Соврал, начал выпутываться, очевидность лжи всплывает наружу сама собой — розги! Словом, „перевернешься — бьют! недовернешься — бьют!"

Пройдя суровую школу дисциплины, отец и в домашнем быту вводил ее неукоснительно. Повторять приказаний не любил. Помню, раз отец собирался куда-то ехать, и мне, шестилетнему мальчику, хотелось ему сопутствовать. На просьбу взять меня с собою, он, садясь в бричку, сказал — „нельзя" и выехал со двора. Вслед за ним с криком: „И меня, и меня"

---

* Мать наша, уроженка тех же мест, несомненно имела совместное владение с братом и сестрой Надеждой, на что указывает сохранившаяся в Ставянском архиве (имение, бывшее Четвериковых, ныне Преснухиных) доверенность, выданная в 1817 году Александром Борисовичем Подобедовым сестре Надежде Борисовне на управление имением „Малороссийской Черниговской губернии, Глуховского повета, в с. Сопиче (тепер Глухівського району Сумської области.— *Р. П.*), оставшееся после смерти отца, коллежского ассесора Бориса Козьмича сына Подобедова и матери Ульяны Александровой дочери, урожденной Карпекиной".

я бежал по улице. Вижу, бричка останавливается, отец сходит с нее. Радуясь в предположении, что просьба моя уважена, прибавляю ходу: но не заметил, на свою беду, что у отца в руке кнут, начавший хлестать меня безжалостно вместо родительских объятий. Не ожидая объяснения причин такого красноречивого внушения, я с большей энергией повернул обратно; но с тех пор был образцом исполнительности отцовского приказа. Впоследствии же, часто слыша себе похвалы со стороны знакомых за примерное благонравие, думал: попробовал бы ты папенькиного кнута. Пожалуй, тоже стал бы сразу „шелковым"! [...]

Покойный мой отец дожил до шестидесяти четырех лет с хорошо сохранившимися курчавыми волосами, с чуть заметной сединой. Прекрасно помню его большой открытый лоб и бодрый николаевский взгляд, молодивший его. Росту среднего, он был не здоровяком, но и не хилым человеком. Вся его пагуба заключалась в частом кровопускании. То и дело, бывало, что пьявки, банки и даже жильную чуть не каждый месяц пускают кровь. Страдая приливами к голове, он считал большим для себя облегчением — кровопускание, и в те времена действительно, кровь нисколько не жалея, выливали, как помои. Таково было заблуждение наших отцов [...]

В дни нездоровья помню отца с уксусной повязкой на голове или с мушкой на затылке, играющего молчаливо в шашки с матерью. Когда же он чувствовал себя лучше, был весел, шутил над кацапами в лице матери; а та отшучивалась, прохаживаясь насчет хохлов; писал стихи в таких торжественных случаях, например, как на смерть убитого волка или заколотого, кормленного кабана, а чаще всего развлекался охотой. В домашнем быту все-таки был, что называется, крутым человеком. Оригинально, что в пылу гнева он всегда выпивал, смотря по степени вспышки, рюмку, а то и другую водки, хотя обыкновенно ее не пил, и быстро ходил по комнате. Затем успокаивался и смягчался до того, что шел к матери просить прощения за свою горячность. Крестьян нередко поколачивал за пьянство и нерадивость, но к их нуждам был внимателен и всегда заботился о их собственном хозяйстве. Подданных у него было всего душ пятнадцать обоего пола, но домохозяев собственно три двора. Помню, в неурожайный год такую картину: пришли эти домохозяева с поклоном. Здороваясь, отец спрашивает: „Что, братцы, скажете?" — „Усе добре, барин; що прикажете робить, як хліба нема?" — „Иван!" — раздается голос отца. Является Иван, идет подсчет, сколько кому надо хлеба до нового урожая, и Иван отпускает нужное количество из амбара под личным наблюдением владельца" (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 127—128, 134, 137—138).

У розділі „Рассказ об Иване и Кролевецкая ярмарка" О. Котляров подав цікаву інформацію для характеристики соціального стану Прокопа Котлярова у селі Грузькій: „Именьице наше было маленькое, однако был и лес, строевой и дровяной, и сенокосы и пахотные поля, хотя все в разных местах и клочках; была прекрасная пасека, на которой отец собственноручно работал с неизменным своим помощником и любимцем Иваном. Наш дом, или домик, по своим размерам, крытый соломой, состоял из четырех комнат и кухни, в нее из передней было небольшое, вроде слухового, окно, выходившее прямо к варистой печке, для удобства хозяйки. Под окнами залы (она же гостиная, столовая и кабинет отца, смотря по времени дня и обстоятельств) находился единственный куст роз, груши „кислиця" да несколько кустов черной и красной смородины. Подальше от дома стояли две вековые березы, поившие нас своим сладким соком, для его добывания каждую весну безжалостно сверлилась невысоко над землею дыра и через вбитый в нее желобок вытекал жизненный сок страдалиц берез в подставленное ведро. Однако усадьба была настолько обширна, что заехавшему во время косовицы соседу и хваставшему, что у него цветет полтораста кустов роз, отец скромно ответил: „А у меня стоит уже полтораста копиц сена". Количества десятин во всем имении, полагаю, отец сам не знал, наверное, счет был на „нивы" и урочища, и доходы от хозяйства были ничтожны, ибо отец нередко говаривал, что только пенсион и поддерживает наше существование — это четырнадцать рублей серебром в месяц! Тем не менее долгов, как ипотечных, так и частных, не было. Отец даже прикупал клочки земли — „нивы", без определения, впрочем, их пространства, указывались только границы, вроде наших уроков: „отсюда и досюда". Как бы то ни было, а все ж таки хозяин чувствовал под ногами собственную почву, не заботясь о просрочке платежа процентов в банк, о котором в те блаженные времена даже и понятия не имелось. Жили только за наличный расчет. Объясняется все это тогдашней дешевизной жизни вообще и скромными требованиями в особенности. Так, чай пили в прикуску..." (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 140—141).

Олександр Котляров залишив свідчення і про місце поховання батька: „Отца схоронили в Грузской Кролевецкого уезда Черниговской губернии около бывшей нашей усадьбы в лесу. Там же около него похоронена и наша добрая мать спустя два года; но нас с братом уже не было в родном гнезде. Брат был в Чернигове на гражданской службе, а я в Киевском кадетском корпусе" (Котляров А. Мои воспоминания.— С. 108).

Нарешті, ще два міркування.

Перше стосується прізвища Котляров. Як відомо, в Російській імперії проводилась тотальна русифікація прізвищ інородців, унаслідок чого узбеки, казахи, туркмени, таджики та інші представники численних малих народів, що населяли Сибір, діставали до своїх національних прізвищ російський суфікс *-ов*. Така практика застосовувалась і щодо українських прізвищ, унаслідок чого Тарасенко ставав Тарасенков і т. ін. Ефективним засобом такої русифікації українських прізвищ була реєстрація рекрутів-українців, яких у першій половині брали на двадцять п'ять років служби в російській армії: тоді українські прізвища Коваль, Цвіркун одразу вносили до реєстрів як „Ковальов", „Цвіркунов", і ці покручі назавжди „прилипали" до їх носіїв, бо з армії вони поверталися з відповідними документами. Немає сумніву, що так сталося і з українським прізвищем Котляр (адже Прокіп Степанович походив з простої сім'ї воронізьких міщан і був круглим сиротою, коли добровільно пішов на військову службу). Якщо зважити на те, що в російській мові немає слова „котляр", а є слово „котельщик", то цілком логічно напрошується висновок, що українець Прокіп Котляр став Прокофієм Котляровим.

Друге. Свідчення Олександра Котлярова про те, що його батько, вивчивши турецьку мову за тринадцять місяців перебування в турецькому полоні (1828—1829), не забув її після двадцятип'ятирічної перерви, коли його було випущено з полону, говорить і на користь висновку, що за двадцять три роки військової служби в російській армії (1812—1835) Прокіп Котляров не забув української мови, яку добре знав з дитячих літ, і тому, вийшовши у відставку, одразу взявся за перо як український письменник. Стимулом для цього могла стати романтична хвиля українського літературного відродження у 30-х роках XIX ст.

# ІВАН КАЛИНОВИЧ: ЖИТТЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ

*Минає сто двадцять років від дня народження відомого українського бібліографа, журналіста, видавця й громадсько-політичного діяча початку XX ст. Івана Титовича Калиновича (1884—1927). Однак вивчення його наукової спадщини далеко не співмірне з тим значенням, яке вона відіграла і далі відіграє у розвитку різних галузей українознавства. Глибшого дослідження вимагає і життєпис І. Калиновича, окремі сторінки якого, через брак у львівських архівах його особистих документів — метрикального і свідоцтв про освіту, власноруч написаної автобіографії, родинних фотографій тощо, не мають документального підтвердження*. Наприклад, сама дата народження вченого донедавна значилась 1885 р., а за найновішими дослідженнями, — 1884-м*[1]*. Невідомо також, де у Львові проживав Калинович з батьками, у котрій з гімназій починав навчання, чи був він єдиним сином, чи, може, мав ще братів або сестер**. Немає також відомостей про долю сина І. Калиновича Мирона після 1940 р. (до цього часу він проживав з матір'ю Євгенією Калинович і сестрою Надією у Львові (чи, може, в Золочеві?). Головні віхи життя і творчости вченого усталені згідно з датуванням його численних видань і публікацій, свідчень сучасників про нього, відгуків преси про його діяльність, що збереглися у його величезній архівній спадщині.*

---

* За припущенням Ярослава Сеника, одного з найбільш авторитетних нині дослідників архівної спадщини І. Калиновича, особисті й родинні документи вченого, фотоальбоми, листи та інші матеріали могли зберігатися у його родини, яка під кінець Другої світової війни еміґрувала до Канади. Деякі з цих документів були передані для дослідження і публікації професору Іллінойського університету (США) Дмитрові Штогрину. Спроба Я. Сеника здобути докладнішу інформацію про долю цієї частини архіву вченого від внука Калиновича Ігоря Гаврачинського для повернення до Львова не увінчалася успіхом.

[1] Див.: Сеник Я. Калинович Іван Титович // Українська журналістика в іменах: Матеріали до енциклопедичного словника під ред. М. М. Романюка.— Львів, 1994.— Вип. 1.— С. 85—87; його ж. Основні дати життя Івана Калиновича // Інвентарний опис особистого архіву Івана Калиновича.— Львів, 1998.— С. 10—11.

** У щоденнику І. Калиновича, який він, проживаючи у Бориславі, вів з 4 вересня по 15 грудня 1909 р., під датою 18 жовтня є запис: „Прийшли листи. Писали: ***Стефко брат***, посол Лукашевич [...], ***швагер Шанковський*** [Виділено нами.— ***М. В.***]. Виникає запитання, чи ця інформація могла б стосуватися рідного брата І. Калиновича, а також чоловіка його сестри?

*Коли йдеться про вивчення життєвого і творчого шляху вченого, то не треба забувати про не такі вже й численні, однак цікаві та цінні прижиттєві матеріали про його діяльність, які він дбайливо збирав*[2]. *Це переважно відгуки про перші переклади з іноземних літератур, журнальні статті та кореспонденції бібліографічного характеру тощо. Перший серйозний, науково об'єктивний огляд життя і творчости І. Калиновича зробив В. Дорошенко у великому некролозі вченого, опублікованому у київському книгознавчому журналі „Бібліологічні вісті"*[3]. *Автор подав основні життєписні відомості, вказав на контроверсійність політичних поглядів І. Калиновича, уперше оглянув його літературну, журналістську і видавничу діяльність, наголосивши на тому великому життєвому і творчому подвигу, яким була невсипуща бібліографічна праця дослідника, описав також основні архівні бібліографічні картотеки, що їх учений упорядкував за хронологічним, абетковим і систематичним [тематичним] поділом, з яких найбільш опрацьованою і повною В. Дорошенко уважав першу з них, дві інші — зі значними пропусками, включенням чужих матеріалів. Загальна кількість зібраних в архіві бібліографічних карток, за В. Дорошенком, становила близько трьохсот тисяч.*

*Ця класична вже нині стаття на довгі роки стала чи не єдиним джерелом життєписних відомостей про І. Калиновича, оскільки після її публікації у науковій калиновичіані настала довга перерва. У Західній Україні до 1939 р. це, можливо, зумовлено відходом І. Калиновича під кінець життя від українських національних організацій і товариств та переорієнтацією на співпрацю з КПСГ (КПЗУ) та її виданнями. А в радянський час, зокрема у післявоєнні роки,— неґативним ставленням тоталітарного режиму до Калиновича — діяча ЗУНР, автора багатьох українознавчих бібліографічних праць та журнальних публікацій, які цілковито були вилучені з наукового обігу і заховані у спецфонди. Туди потрапила і частина його архіву.*

*Перші спроби продовжити вивчення творчости І. Калиновича почали з'являтися щойно в 1960-х рр. Ними були, головно, статті тодішнього завідувача відділу бібліографії Львівської наукової бібліотеки АН УРСР Михайла Гуменюка, а саме: „Бібліографічна діяльність І. Калиновича"*[4], *„І. Т. Калинович як бібліограф"*[5], *„Видатний книгознавець (І. Т. Калинович)"*[6], *„Трудівник на ниві української бібліографії (І. Т. Калинович)"*[7]. *Відомий дослідник історії української бібліографії, М. Гуменюк добре знав творчість Калиновича, однак з цензурних міркувань у статтях зосереджував увагу головно на тих його працях, у яких уперше бібліографувалась українська соціалістична й комуністична література (замовчуючи, звичайно, те, що ці праці виконувались на замовлення М. Грушевського). З другого боку, важливим був сам факт звернення*

[2] Див.: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛБН НАН України), від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 1, 78 та ін.

[3] Дорошенко В. Іван Калинович // Бібліологічні вісті.— 1927.— № 4.— С. 99—104, портр.

[4] Жовтень.— 1960.— № 6.— С. 152—157.

[5] Архіви України.— 1965.— № 6.— С. 52—55.

[6] Літературна Україна.— 1966.— 29 листоп.

[7] Жовтень.— 1970.— № 5.— С. 110—111.

*М. Гуменюка до проскрибованої постаті І. Калиновича, прагнення донести до громадськости бодай обмежену інформацію про нього і його діяльність. Крім того, М. Гуменюк не побоявся сконтактуватись листовно з дочкою Калиновича Надією, яка проживала тоді в Канаді,— з проханням написати спогади про батька. Та, отримавши їх, надзвичайно теплі й цікаві, з новими подробицями про його життя і творчість, не наважився їх опублікувати. Можливо, що саме від дочки Надії дослідник отримав і фотографію І. Калиновича, яка збереглася в архіві Гуменюка і копією якої, на прохання М. Деркач, він передав Ю. Меженкові для його колекції матеріалів про визначних українських бібліографів, книгознавців, бібліотекарів. Принаймні в листі до М. Деркач від 30 жовтня 1959 р. Ю. Меженко просив передати М. Гуменюкові подяку за передане фото Калиновича*[8].

*Збережений в архіві М. Гуменюка спогад дочки Калиновича Надії вже у час незалежности України опублікувала теперішня завідувач відділу бібліографії Львівської академічної бібліотеки Л. Ільницька*[9]. *Їй належить також огляд діяльности І. Калиновича як члена і секретаря Бібліографічної комісії НТШ і характеристика його взаємин з М. Грушевським в 1920—1921 рр. Ідеться про дві її розвідки — про роль НТШ у становленні української національної бібліографії*[10] *та про внесок М. Грушевського у становлення українознавчої бібліографії*[11].

*У час незалежности з'явились і деякі інші праці про Калиновича, зокрема стислий огляд його життєвого і творчого шляху, опублікований Я. Сеником в енциклопедичному збірнику „Українська журналістика в іменах“*[12], *а також його ґрунтовна розвідка „Бібліографія періодики в архіві Івана Калиновича“*[13]. *Обидві публікації засвідчують глибоке знання автором архівної спадщини вченого, здобуте за багато років її вивчення та опрацювання. Варто згадати також про висвітлення, на основі матеріалів архіву І. Калиновича, двох інших аспектів його діяльности, а саме книгознавчого та книговидавничого, у праці Марії Люзняк про роль науково-популярної книжки в житті українського суспільства кінця XIX — початку XX ст.*[14]

*Та все ж найбільшим досягненням у справі вивчення архівної спадщини І. Калиновича були її описи, пов'язані з вельми складною проблемою опрацювання матеріалів за умов розпорошености по різних архів-*

---

[8] Листи Юрія Меженка до львів'ян.— Львів, 2002.— С. 209.

[9] Ільницька Л. Спогад дочки І. Калиновича про батька // Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Іванівни Крушельницької.— Львів, 1998.— С. 309—314.

[10] Ільницька Л. Україніка НТШ як джерело національної бібліографії // Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: Книги і люди.— Львів, 1996.— С. 67—77.

[11] Ільницька Л. М. Грушевський і становлення українознавчої бібліографії в Науковому Товаристві ім. Шевченка у Львові // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника.— Львів, 1998.— Вип. 6.— С. 47—53.

[12] Сеник Я. Калинович Іван Титович.— С. 85—87.

[13] Див.: Теоретичні та організаційні проблеми формування репертуару української книги: Доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції 25—26 серпня 1995 р.— Львів, 1996.— С. 452—461.

[14] Люзняк М. Українська науково-популярна книга кінця XIX — початку XX ст. як соціокультурний феномен: З історії виникнення та становлення.— Львів, 2000.— С. 268—276. Теж у статті: його ж. Іван Калинович — видавець і редактор: із спостережень над листами // Наукові зошити ЛНУ.— Львів, 2000.— С. 118—121.

*них установах. Найбільший масив цієї спадщини (понад 135 тисяч карток) ще в 1940 р. дружина І. Калиновича Євгенія із сином Мироном передала до тодішнього Львівського філіалу бібліотеки АН УРСР (нині — Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), свідченням чого є збережений у фонді НТШ у Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), завізований В. Дорошенком, тодішнім директором бібліотеки, акт передачі. Отож немає сумніву, що ця передача, завдяки якій, власне, була врятована основна частина архіву Калиновича, відбулась саме завдяки сприянню В. Дорошенка. Щоправда, з цієї частини згодом вилучено і передано в ЦДІА України у Львові НТШівські матеріали до архіву, з якими потрапив ряд документів, що стосувалися діяльности І. Калиновича (також згаданий акт). Вони у ньому зберігаються досі.*

*Первісне опрацювання тієї частини архіву Калиновича, яка зберігається в ЛНБ ім. НАН України, ще в 1960-х рр. здійснив відомий вчений-архівіст Євген Гуменюк, а вдосконалений сучасними науковими працівниками відділу рукописів бібліотеки згадуваним уже Я. Сеником та Марією Баран, опис цього архіву побачив світ 1998 р.*[15] *Це зробило його доступним для наукового дослідження і використання. Відображені в описі бібліографічні картотеки, крім зібраних у ньому т. зв. особистих матеріалів І. Калиновича, охоплюють поазбучну бібліографію, бібліографію періодики, матеріали до всеукраїнської бібліографії з численними рубриками предметно-тематичної бібліографії, в яких відображено матеріали українською та іноземними мовами і які буквально приголомшують кількістю зібраної в них інформації. Бездоганний бібліографічний опис, великий науково-допоміжний апарат сприяють оперативності наукового пошуку в океані архівної спадщини І. Калиновича.*

*Невідоме походження ще однієї набагато меншої частини архіву вченого, переданої наприкінці 1940-х рр. до Львівського обласного архіву у вигляді 25 кілограмів „розпису". Доступною для наукового дослідження ця частина стала завдяки фаховому її опрацюванню, яке під кінець 1960-х здійснив тодішній співробітник архіву Ігор Калинець, а також її описові у статті його та О. Куша — тодішнього директора архіву. Опублікована 1971 р.*[16]*, стаття дає повне уявлення про цю частину архіву та не надто велику (серед 11 000 карток) кількість матеріалів, що стосуються бібліографічних картотек вченого.*

*Як видно з наведеного огляду, досі не з'явилося ґрунтовної узагальнювальної розвідки, в якій було б охоплено весь науковий доробок І. Калиновича, збережений як у друкованій, так і в архівній його спадщині. Нереально зробити це й у нашій, обмеженій площею статті. Тому, накресливши бодай у найбільш загальному вигляді життєписний шлях вченого, спробуємо спинитися на проблемно-тематичній і жанровій багатоаспектності найважливішого здобутку його життя — бібліографічної діяльности, вказати на джерела і методи здобування ним того*

---

[15] Інвентарний опис особистого архіву Івана Калиновича.— 211 с.

[16] Калинець І., Кущ О. Упорядкування документальних матеріалів особистого фонду І. Калиновича // Архіви України.— 1971.— № 1.— С. 52—58.



Іван Калинович. *1910-ті роки*

*великого обсягу бібліографічної інформації, яка живила друковані видання й публікації дослідника, безперервно збагачувала його неоціненні рукописні картотеки.*

* * *

*Життєвий і творчий шлях І. Калиновича був складний і суперечливий. Народився він у Львові 29 жовтня (листопада?) 1884 р. в сім'ї підприємця у галузі будівництва залізничних колій. Середню освіту починав в одній з львівських гімназій, але у зв'язку з передчасною смертю батька (1897), продовжувати її довелось в учительській семінарії Тернополя. Звідси був виключений після арешту за участь в агітаційній роботі по селах. 1902 р. продовжив навчання у Заліщицькій учительській семінарії, яку закінчив 1904 р. До 1907 р. з перервами працював у сільських школах Галичини. В 1905 р. у дитячому журналі „Дзвінок" (№ 2, 5) з'явилися перші спроби пера — вірш „До науки" і нарис „Тарас Шевченко приятелем дітвори". А за публікацію в 1907 р. вільнодумної кореспонденції про роль учителя в суспільстві[17] його позбавили права вчителювати. Восени того ж року записався вільним слухачем філософського факультету Львівського університету, відвідувати який, проте, йому не довелося з матеріальних причин. У 1908 р., після закінчення однорічної практики при окружній дирекції пошт у Львові, дістав посаду поштового урядовця в місті Бориславі. Влітку того ж року побував у Брюсселі, де закінчив тримісячні курси при Міжнародному бібліографічному інституті, ознайомившись з основами теорії та методики бібліографічної роботи. Це відіграло вирішальну роль в становленні його як бібліографа, появі на сторінках львівських газет „Українське слово", „Руслан", „Діло", „Неділя" перших (у 1909—1912 рр.) кореспонденцій бібліографічного характеру — невеликих реєстрів літератури гуманітарного змісту, рецензій тощо. На архівній справі, в якій вони зібрані, рукою Калиновича написано: „Бібліографічні замітки (Дрібнички)"[18].*

*1910 р. І. Калинович одружився з Євгенією Барчинською із Золочева. Попри нелегку роботу на пошті та сімейні обов'язки, займається наполегливою самоосвітою, поглиблює знання іноземних мов, перекладає, зокрема, з польської та німецької літератур; включається у громадську й культурну роботу Борислава і його передмістя — Тустановичів, де проживав із сім'єю. В 1911 р. в читальні „Просвіти" в Тустановичах виголосив доповідь „Маркіян Шашкевич та його значення для відродження Галицької України"[19]. Навесні 1912 р. в „Руському касині" Тустановичів зробив огляд української літератури за 1911 р. з наголосом на єдності літературного і культурного процесу на всій етнічній території України[20]. У 1911 і 1912 рр. з'явились друком перші його переклади новел польських письменниць Б. Сіхульської („Неділя", 1911, № 24, 48; 1912, № 6) та М. Родзевич („Руслан", 1912, № 12). Окремими видання-*

[17] Промінь (Вашківці, Чернівецької обл.).— 1907.— 7 лип.
[18] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 36.
[19] Там само.— Спр. 70, арк. 1—18.
[20] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 309, оп. 1, спр. 1395, арк. 1—21.

*ми вийшла збірка перекладених ним новел С. Жеромського „Табу", а також літературно-критичний нарис про нього. 1913 р. викристалізувалась виношувана ним і підтримана І. Франком ідея заснування в Бориславі видавництва, присвяченого популяризації найкращих творів світової літератури в українських перекладах. Для фінансового забезпечення видавництва, яке в 1914—1922 рр. працювало під назвою „Всесвітня бібліотека", І. Калинович (обраний його редактором) організував акційну (уділову) спілку українців Борислава і Тустановичів. На капітал спілки, який в 1917—1918 рр. становив близько дев'яноста тисяч золотих корон[21], з друкарні НТШ у Львові вийшло дванадцять випусків (у двадцяти номерах) першорядно виданих перекладів творів німецької, російської, французької, італійської літератур з ґрунтовними передмовами і примітками, а то й бібліографічними покажчиками до них. Це два випуски „Поезій" Ф. Шіллера (1914), поема Ґете „Герман і Доротея" в перекладі І. Франка (1917), драматичні твори О. Пушкіна в перекладі, з передмовою і поясненнями І. Франка (1917), комедія Арістофана „Хмари", перекладена І. Франком (1918), драматична поема Гуго фон Гофмансталя „Смерть Тацита" в перекладі О. Луцького (1918), французький епос „Пісня про Ролланда", перекладений В. Щуратом (1918) та інші. Вийшли також збірки новел і нарисів М. Яцкова „Далекі шляхи" (1917), В. Короленка „Без язика" (1918), „Нарис історії римської літератури" Т. Франка (1921), політична розвідка Д. Донцова „Українська державна думка і Європа" (1918) та інші праці українських авторів. Зберігся великий список підготовлених до друку „Всесвітньою бібліотекою", але не виданих творів М. Гоголя, Віньї, Врхліцького, Кляйста, Вайльда, Франса та інших.*

*Події Першої світової війни, зокрема вимушена еміґрація І. Калиновича разом з поштою до Відня, де він перебував до кінця 1916 р., ускладнили роботу вченого як редактора „Всесвітньої бібліотеки": за цей час не вийшло жодного її випуску. Та в наступні роки він не припиняв роботи над її виданнями, склавши примітки до кількох перекладів і бібліографічні списки до збірки творів М. Яцкова, В. Короленка, праці Т. Франка з історії римської літератури, активно кореспондуючи з директором друкарні НТШ І. Криловським у справі видань бібліотеки[22]. А проте основний свій час тепер І. Калинович використовує для ознайомлення з діяльністю української еміґрації Відня та визначними її представниками, а також з бібліотеками міста, зокрема — Віденською національною і бібліотекою Віденського університету та іншими відомчими і приватними бібліотеками, збираючи інформацію про книжкові та пресові „україніки". В архіві вченого збереглися тисячі зібраних ним тоді українознавчих бібліографічних матеріалів з української та іноземної періодики XIX — початку XX ст., зокрема — про період 1914—1916 рр.[23] Збереглися і дбайливо оформлені вченим понад тисяча триста вирізок з української, російської, польської преси 1914—1920 рр.[24] і понад тисяча сімсот вирізок із понад ста шістдесяти газет*

---

[21] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 20—35 та ін.
[22] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 146, арк. 1—33, 41—42 та ін.
[23] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 477—588.
[24] Там само.— Спр. 589—591.

*і журналів Австрії, Німеччини та інших країн Європи і Америки 1914—1916 рр. з найрізноманітнішою інформацією з історії та сучасности України — політики, науки, літератури, культури, воєнних подій на її території тощо*[25]. *Понад двісті сорок аналогічних вирізок з газет Німеччини 1915—1916 рр. І. Калинович отримав від т. зв. газетного бюро Адольфа Шустермана у Берліні*[26].

*Цей величезний українознавчий матеріал став І. Калиновичу основним джерелом і стимулом для розгортання надзвичайно активної журналістської та бібліографічної діяльности. Якщо йдеться про журналістику Калиновича цих (як і пізніших) років, про яку, власне, досі не з'явилось окремого дослідження, то свої кореспонденції вчений публікував здебільшого у вигляді бібліографічно звірених і точних хронікальних повідомлень, більших чи менших статей з різних сфер життя українців — політики, економіки, міжнародних відносин, культури і т. ін. або ж у вигляді рецензій на наукові праці, художні твори тощо. У 1915—1916 рр. вони з'являлись головно на сторінках львівського „Українського слова" та чернівецької „Буковини" під рубриками „Чужа преса про нас" та „З нових книжок". І знов-таки вирізки цих кореспонденцій в архіві Калиновича дають повне уявлення про широту, актуальність та оперативність висвітлення їх тематики й проблематики, майстерність викладу. Під першою рубрикою опубліковано тридцять шість кореспонденцій, заголовки яких говорять самі за себе: „Шведська преса про нас", „Польська преса про нас", „Болгарський дневник про Російську Україну", „Чеський дневник про українські постуляти", „The Atheneum" про Україну", „Голландський учений про Україну" і т. д. У випадках, коли статті публікувались без підпису, І. Калинович на вирізках засвідчував своє авторство*[27]. *Під другою рубрикою автор публікував рецензії та відгуки на найважливіші видання цих років, головно,— Спілки визволення України, що виходили з 1914 р., зокрема на праці В. Барвінського „Звідки пішло ім'я „Україна", І. Крип'якевича „Українське військо", І. Шишманова „Україна в болгарськім відродженню", М. Возняка „Наша рідна мова", М. Лозинського „Галичина в життю України" та інші, а також на німецькомовні праці Д. Донцова, С. Рудницького про Україну. Всього 22 аркуші. В окремому (дванадцятому) подано доволі широкі анотації до п'яти українознавчих видань*[28].

*Зібрані матеріали були джерелом і для кількох праць І. Калиновича цих років бібліографічного характеру, зокрема „Огляду воєнної української бібліографії (за час першого року світової війни)" („Українське слово", 1915), „Важнійші жерела до історії Українських Січових Стрільців" (Стрілецький календар-альманах на 1917 рік, Львів, 1917), „Переклади з української літератури" (львівський журнал „Шляхи", 1916), „Преса з приводу смерті І. Франка" („Шляхи", 1916). Однак усі вони не були бібліографіями в класичному розумінні. Перша з них, що друкувалася у двадцяти номерах „Українського слова", подавала анотації або*

[25] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 592.
[26] Там само.— Спр. 593.
[27] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 1397, арк. 1—36.
[28] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 40, арк. 1—22.

*змісти найважливіших видань українською мовою: відозв і маніфестів австрійського уряду, Головної Української Ради, відозв і протестів СВУ, наукових праць М. Грушевського, В. Дорошенка, С. Томашівського, О. Назарука, „Кобзарів“ Т. Шевченка, популярних календарів і читанок тощо. У другій частині огляду — про українознавчі видання німецькою мовою,— опубліковано лише кілька позицій*[29]*. За подібною методикою побудовані й інші згадані вище бібліографічні огляди, до яких автор добирав найважливіший і найбільш актуальний матеріал.*

*Наприкінці 1916 або на початку 1917 р. І. Калинович повернувся з Відня до Борислава. Про це свідчить його помітка на рукописі ще одного бібліографічного огляду — „Український літературний рух в 1916 році“: „Писано в Бориславі в марті 1917 р. Відчитано в квітні 1917 в салі Народного дому в Дрогобичи з рамени „Жіночої громади“ при участи около 100 слухачів“*[30]*. На те, що Калинович в цей час проживав у Бориславі, вказує і низка його листів зі штампом „Іван Калинович — видавець воєнної „Ucrainica“ в Бориславі“, які він розсилав багатьом редакціям газет, видавництв і приватним особам із зверненням надсилати на його адресу як окремі видання, так і вирізки з газет воєнного часу. З Борислава він надіслав і першого свого, датованого 18 березня 1917 р., листа до Управи НТШ у Львові з проханням вислати на його адресу видання Товариства, потрібні йому для укладання „Загальноукраїнської бібліографії 1914—1917 рр.“, „Голосів чужинців та українських політиків про Україну й українців в часі світової війни“ і „Українського пом'яника тих, що лягли головою“. Взамін зобов'язувався передати у власність Товариства (після використання) зібрані ним „10 000 вирізок європейської преси на ріжних мовах, до тисячі окремих видань, присвячених східноукраїнському питанню, велику кількість летючок (потаємного видавництва), 2000 ілюстрацій і 50 мап України“*[31]*. Вказавши на складне матеріальне становище родини, прохав також надати йому грошову позику, яку ґарантував покрити зданими „в коміс“ до книгарні НТШ у Львові (на 18 тис. корон) виданнями „Всесвітньої бібліотеки“.*

*Цей лист, очевидно, став підставою запрошення Калиновича гостем на засідання Бібліографічної комісії НТШ (5 травня 1917 р.), де він зреферував зміст своєї „Воєнної бібліографії“. Комісія схвально оцінила працю і вирішила підтримати автора матеріально й морально та звернутися з відповідною відозвою до суспільности*[32]*. І справді, у „Ділі“ та „Українському слові“ від 4 й 13 травня з'явилась інформація про працю вченого, складену „совісно — з великим вкладом труда і енергії“, та із закликом надсилання авторові „всяких друків включно до найменшого листка або афіші“*[33]*.*

*Однак з висилкою Калиновичу своїх видань НТШ зволікало і зробило це лише після повторної просьби вченого в листі від 7 липня 1918 р. згідно з накладеною на ньому резолюцією (від 10 вересня 1918 р.): „Виділ ухвалив дати за половину ціни Записки т. 21—120, Матеріали до укр[а-*

---

[29] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 39, арк. 1—62.
[30] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 1395, арк. 22.
[31] Там само — Спр. 184, арк. 3.
[32] Там само.— Спр. 658, арк. 3.
[33] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 114, арк. 7.

*їнської] етнології т. I—XV, Етн[ографічні] зап[иски] т. XI—XXXV“*[34]. *Видання надійшли на бориславську адресу вченого.*

*Під час перемоги і встановлення в Галичині влади ЗУНР (листопад 1918—липень 1919) І. Калинович проживав у Дрогобичі, де обіймав високі урядові й адміністративні посади — начальника дрогобицької пошти, секретаря повітової управи Української Національної Ради в Дрогобичі, секретаря Державного нафтового секретаріату, редактора урядової газети „Дрогобицький листок“, депутата до Української Національної Ради ЗУНР, члена делегації ЗУНР на Трудовий конґрес до Києва*[35]. *У липні 1919 р., після загарбання Галичини Польщею, він разом з урядом ЗУНР переїхав до Кам'янця-Подільського, а звідси в листопаді (літаком) прибув до Відня. Тут перебував до кінця 1921 — початку 1922 р.*

*У час другої віденської еміґрації життя вченого його журналістська й бібліографічна діяльність були ще напруженішими, ніж у перший її період. Це були роки поразки українського національного відродження, роки наступу більшовизму в Україні і поширення соціалістичної та комуністичної ідеології в Європі загалом. У ці роки у Відні був репрезентований увесь спектр української політичної еміґрації та її еліти — від представництва урядів УНР і ЗУНР до діячів політичних партій незалежного, соціал-демократичного, соціалістичного і комуністичного спрямування. З багатьма із них та їхніми виданнями І. Калинович тісно співпрацював як журналіст, бібліограф і видавець, що, властне, відображало об'єктивні реалії тодішньої української дійсности.*

*Із великого списку публікацій І. Калиновича за 1915—1927 рр., який налічує сотні позицій*[36], *видно, що навіть у редагованому ним „Дрогобицькому листку“, попри статтю „Як Дрогобиччина перейшла у власть української Національної Ради“, тобто ЗУНР (1918, № 1), він друкував статті „Диктатура пролетаріату“ (1919, № 29), „Побіда соціалізму“ (1919, № 33), про роботу в робітничих організаціях тощо. У Відні, співпрацюючи з пресою і видавництвом СВУ, уклав бібліографію для „Пам'ятної книги — календаря СВУ „На переломі“ (1920), для офіційного часопису Уряду ЗУНР в еміґрації „Український прапор“ склав і опублікував на його сторінках бібліографічний покажчик „Важнійші публікації про Галицьку (ЗУНР) Республіку“ (1920, № 43, 44, 45, 47, 49). Його статті про ЗУНР та Українське січове стрілецтво з'являються і в низці інших часописів Європи та Америки. В 1920 р. вийшов також складений ним „Покажчик авторів та їх творів у тижневику „Воля“ за 1919 рік“ — тижневик був позапартійним часописом. І водночас багато кореспонденцій Калинович публікує в органі закордонної групи УКП, очолюваної В. Винниченком,— тижневику „Нова доба“ у ведених ним рубриках, зокрема „Міжнародна сторінка“, „З комуністичного руху“, „Огляд всесвітнього революційного руху“, „З Галицької України“, „З окупованої України“, „З Польщі“, „З Радянської України“, „З Буковини“ та інші. Крім того, за рекомендацією М. Грушевського, який у Відні очолював „Український соціологічний інститут“, І. Калинович склав та у видавництві „Нова доба“ видав „Покажчик до української соціаліс-*

---

[34] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 184, арк. 3.

[35] Див.: Сеник Я. Основні дати...— С. 10—11.

[36] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 16.

*тичної і комуністичної літератури" (Відень, 1921 р.); склав також „Бібліографію української соціалістичної літератури за 1871—1920 рр.", яка, проте, не побачила світу.*

*І все-таки чи не найбільше часу в ці роки І. Калинович віддавав пошукам і громадженню матеріалів до свого широкомасштабного проекту „Всеукраїнської бібліографії", який остаточно викрасталізувався саме у Відні, і основні теоретичні, історіографічні та бібліографічні матеріали до якого (до 1922 р.) були зібрані саме тут, а згодом доповнені після повернення до Золочева і відновлення співпраці з Бібліографічною комісією НТШ. Щоправда, І. Калинович не поривав зв'язків з НТШ й у Відні, і можна тільки дивуватись, як за умов неймовірної зайнятости і перевантажености згаданими вище працями, за умов вельми скрутного матеріального становища (про це неодноразово писав в листах до дружини Євгенії), він знаходив час, щоб комплектувати і висилати до бібліотеки НТШ її пресові та книжкові дезідерата. Фінансове становище своєї сім'ї йому вдалося поправити лише завдяки продажу власної, складеної тут бібліотеки, а також здачі на комісію представництву Київського товариства „Вернигора" у Відні великої частини видань „Всесвітньої бібліотеки". Тоді йому сяйнула думка спровадити до Відня дружину і дітей і залишитись тут надалі. Однак повернувся в окуповану поляками Галичину, до Золочева, до сім'ї.*

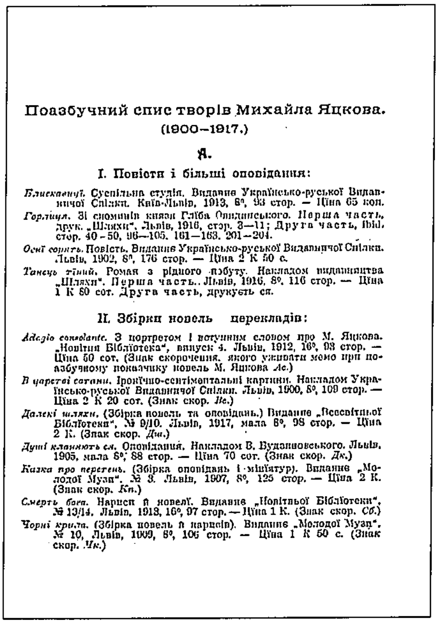
*Останній, золочівський період життя І. Калиновича — ще більш складний, напружений і непередбачуваний. Одразу після повернення він включився в активну роботу золочівської „Просвіти" і розбудову її філій у повіті, Педагогічного товариства „Рідна школа" та Бібліографічної комісії НТШ. На засіданні комісії від 22 травня 1922 р. його обрали її членом і секретарем, на засіданні від 2 листопада 1923 р. він подав широку інформацію про роботу над проектом Всеукраїнської бібліографії і видання її окремими частинами. Ще брав участь в роботі комісії 6 квітня 1924 р. і 15 березня 1925 р.[37], увесь час тісно співпрацюючи з В. Дорошенком і підтримуючи з ним сердечні приятельські взаємини. За сприяння В. Дорошенка відновив контакти з М. Грушевським, який на той час уже був у Києві. А про активне спілкування І. Калиновича в ці роки з багатьма іншими українськими громадськими діячами, письменниками, вченими, а також українськими і зарубіжними культурними і науковими організаціями, бібліотеками, редакціями газет тощо вказує збережений в його архіві великий епістолярій, який налічує кілька сотень листів[38].*

*У цей період з'являються і найважливіші видання його українознавчих бібліографічних праць. Серед них „Всеукраїнська бібліографія за 1923 рік (Спроба систематичної бібліографії)" (1923), „Українська історична бібліографія за 1914—1923 рр. (Публікації в українській мові)" (1924), „Українська преса і видавництва за 1923 рік" (1924), „Українська мемуаристика 1914—1924 рр." (1925), „Показчик української культури за 1924 рік" (1925), „Ucrainica" в чужих мовах і виданнях за 1924 рік" (1925), „Німецькі наукові причинки по українознавству за 1924 рік"*

---

[37] Див.: Протоколи засідання Бібліографічної комісії НТШ.— ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 658.

[38] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 120—308.



Поазбучний спис творів Михайла Яцкова.
(1900–1917.)

Я.

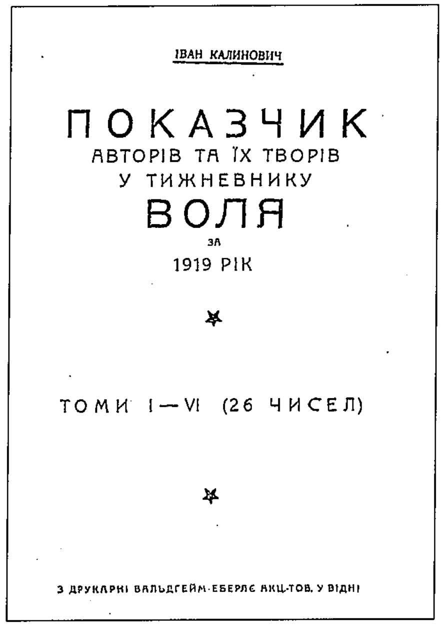
I. Повісти і більші оповідання:

*Блискавиці.* Суспільна студія. Видавне Українсько-руської Видавничої Спілки. Київ-Львів, 1913, 8°, 93 стор. — Ціна 65 коп.
*Горлиця.* Зі споминів князя Гліба Олидиньского. Перша часть, друк. „Шляхи", Львів, 1916, стор. 3—11; Друга часть, ibid. стор. 40–50, 96—105. 161—163. 201–204.
*Осені сонята.* Повість. Видавне Українсько-руської Видавничої Спілки. Львів, 1902, 8°, 176 стор. — Ціна 2 К 50 с.
*Танець тіний.* Роман з рідного побуту. Накладом видавництва „Шляхи". Перша часть.. Львів, 1916, 8°. 116 стор. — Ціна 1 К 60 сот. Друга часть, друкуеть ся.

II. Збірки новель перекладів:

*Adagio consolante.* З портретом і вступним словом про М. Яцкова. „Новітня Бібліотека", випуск 4. Львів, 1912, 16°, 93 стор. — Ціна 50 сот. (Знак скорочення. якого уживати мемо при поазбучному покажчику новель М. Яцкова *Ac.*)
*В царстві сатани.* Іронічно-сентіментальні картини. Накладом Українсько-руської Видавничої Спілки. Львів, 1900, 8°, 109 стор. — Ціна 2 К 20 сот. (Знак скор. *Вс.*)
*Далекі шляхи.* (Збірка новель та оповідань.) Видавне „Вселітньої Бібліотеки", № 9/10. Львів, 1917, мала 8°, 98 стор. — Ціна 2 К. (Знак скор. *Дш.*)
*Душі кланяють ся.* Оповідання. Накладом В. Вудзиновського. Львів, 1905, мала 8°, 88 стор. — Ціна 70 сот. (Знак скор. *Дк.*)
*Казка про перстень.* (Збірка оповідань і мініятур). Видавне „Молодої Музи". № 3. Львів, 1907, 8°, 125 стор. — Ціна 2 К. (Знак скор. *Кп.*)
*Смерть бога.* Нарисп й новелї. Видавне „Новітньої Бібліотеки", № 13/14. Львів, 1913, 16°, 97 стор. — Ціна 1 К. (Знак скор. *Сб.*)
*Чорні крила.* (Збірка новель й нарисів). Видавне „Молодої Музи". № 10, Львів, 1909, 8°, 106 стор. — Ціна 1 К 50 с. (Знак скор. *Чк.*)

Перша сторінка праці „Поазбучний спис творів Михайла Яцкова (1900—1917)".— Альманах "Далекі шляхи". *Львів, 1916 р.*



ІВАН КАЛИНОВИЧ

ПОКАЗЧИК
АВТОРІВ ТА ЇХ ТВОРІВ
У ТИЖНЕВНИКУ
ВОЛЯ
ЗА
1919 РІК

ТОМИ I—VI (26 ЧИСЕЛ)

З ДРУКАРНІ ВАЛЬДГЕЙМ-ЕБЕРЛЕ АКЦ.-ТОВ. У ВІДНІ

Титульна сторінка „Показчика авторів та їх творів у тижневнику „Воля" за 1919 рік". *Відень, 1919 р.*

Адреса: ІВАН КАЛИНОВИЧ, Золочів-Галичина.

# КАТАЛЬОГ

## ВИДАВНИЦТВА

## „ВСЕСВІТНЯ БІБЛІОТЕКА“

на 1923 рік

„Всесвітня Бібліотека“ під редакцію Івана Калиновича, видає поодинокими випусками, кращі твори всесвітнього письменства і науки, передовсім твори світових клясиків та учених в перекладах на нашу мову, зі вступними статтями й поясненнями, понадто писання українських письменників давніщих і найновіщих часів, здебільшого, критичні видання з історично-літературними вступами і життєписами авторів, як немение популярні книжки з ріжних ділянок людського знання.

Золочів, 1923

Друкарня Й. Ляндесберга 93.

**Досіль появилися такі книжки:**

№. 1/3. Шіллер, Фрідріх: ПОЕЗІЇ. (передмова і життєпис — др-а О. Грицая: І. Дрібні поезії; II. Баляди; — III. Поеми — в перекладі Івана Франка, Цезаря Білили, О. Грицая, Дм. Йосифовича та инших). Львів, 1914, 8°, портрет + XXXIX + 168 стор.

№. 4/6 Пушкін, Алек.: ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ, в перекладі і вступною статтею д-ра Івана Франка. Львів. 1917. 8°, + XXXVII + 252 стор.

№. 7/8. Гете, Йоган В.: ГЕРМАН і ДОРОТЕЯ. Поема в перекладі і вступом д-ра Івана Франка. Львів, 1917, 8°, портрет + X + 68 стор.

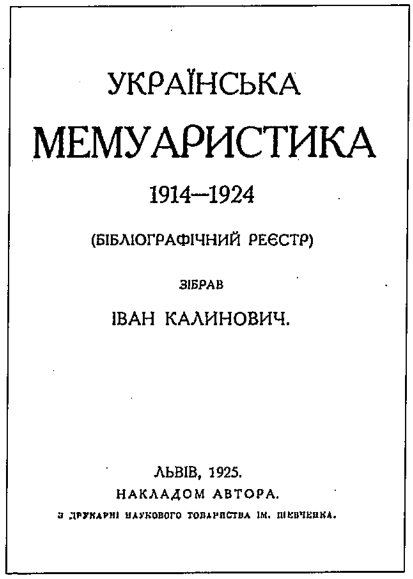
№. 9/10. Яцків, Михайло: ДАЛЕКІ ШЛЯХИ Збірка новель. Львів, 1917, 8° портрет + 98 стор

№. 11/12. Арістофан: ХМАРИ. Грецька комедія в перекладі проф. Тараса Франка, зі вступом проф. М. Білика. Львів, 1918, 8°, портрет + XII + 96 стор.

№. 13. Гофманстааль, Гуго: СМЕРТЬ ТІЦІЯНА Драматична поема в перекладі Осипа Луцького. Львів, 1918, 8° 24 стор.

№. 14. Короленко, Волод.: БЕЗ ЯЗИКА. Оповідання в перекладі і зі вступом Волод Дорошенка. Львів 1918, 8° портрет + VIII + 176 стор.

Рекламне оголошення праці „Катальог видавництва „Всесвітня бібліотека“ на 1923 рік“. *Золочів, 1923 р.*



УКРАЇНСЬКА

МЕМУАРИСТИКА

1914—1924

(БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕЄСТР)

ЗІБРАВ

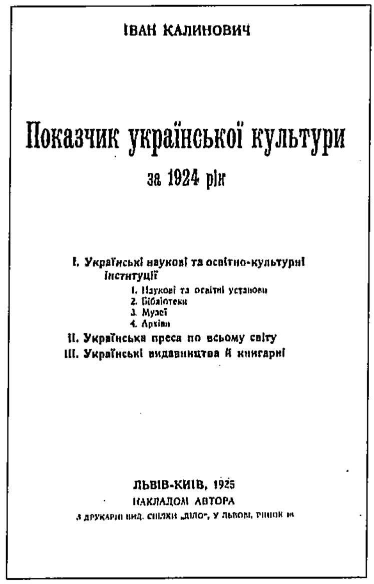
ІВАН КАЛИНОВИЧ.

ЛЬВІВ, 1925.

НАКЛАДОМ АВТОРА.

З ДРУКАРНІ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА.

Титульна сторінка книжки „Українська мемуаристика 1914—1924 (Бібліографічний реєстр)“. *Львів, 1925 р.*



ІВАН КАЛИНОВИЧ

Показчик української культури

за 1924 рік

I. Українські наукові та освітно-культурні інституції
1. Наукові та освітні установи
2. Бібліотеки
3. Музеї
4. Архіви
II. Українська преса по всьому світу
III. Українські видавництва й книгарні

ЛЬВІВ-КИЇВ, 1925

НАКЛАДОМ АВТОРА

З ДРУКАРНІ ВИД. СПІЛКИ „ДІЛО“, У ЛЬВОВІ, РИНОК 10

Титульна сторінка книжки „Показчик української культури за 1924 рік“. *Львів; Київ, 1925 р.*



...НЯ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“ Ч. 699.
ЗАГАЛЬНА БІБЛІОТЕКА Ч. 7.

ІВАН КАЛИНОВИЧ

СПИС ВИДАНЬ

ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“

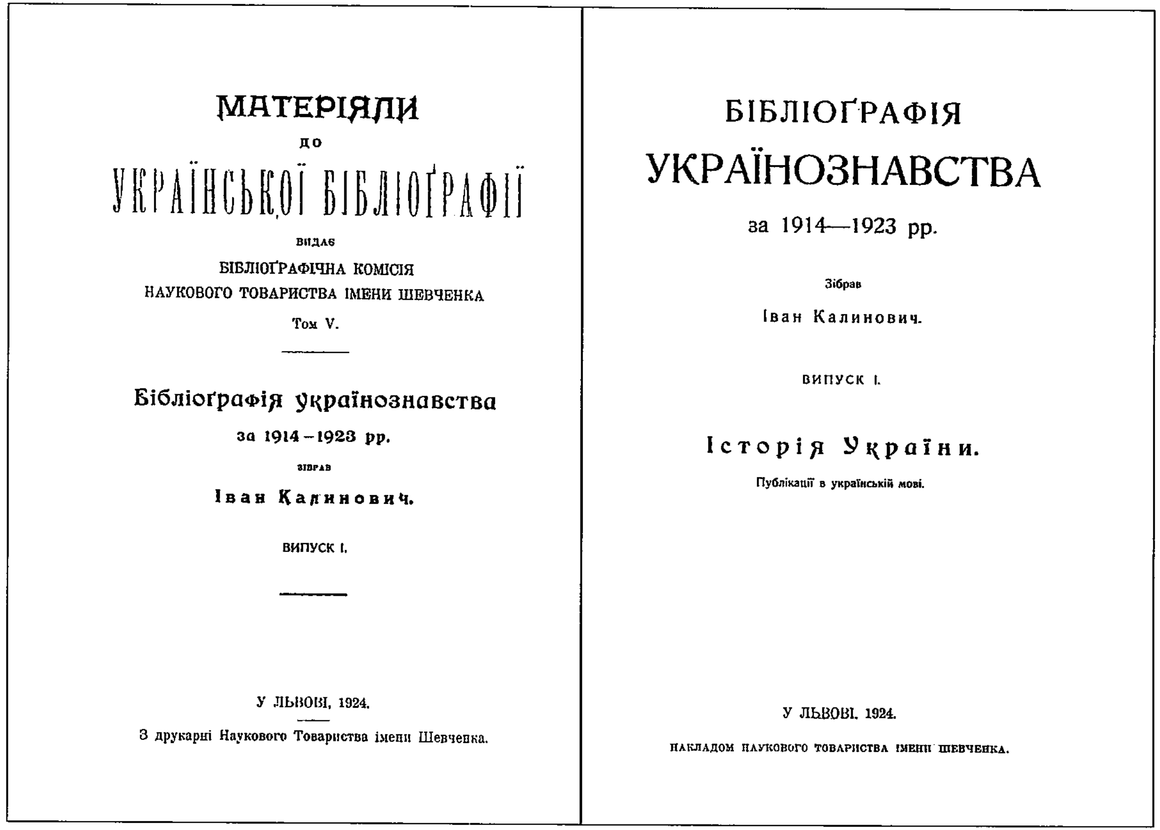
У ЛЬВОВІ

1868—1924

ЛЬВІВ, 1926

НАКЛАДОМ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“ У ЛЬВОВІ

Титульна сторінка книжки „Спис видань Товариства „Просвіта“ у Львові. 1868—1924“. *Львів, 1926 р.*



МАТЕРІЯЛИ
ДО
УКРАЇНСЬКОЇ БІБЛІОҐРАФІЇ
ВИДАЄ
БІБЛІОҐРАФІЧНА КОМІСІЯ
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА
Том V.

Бібліоґрафія українознавства
за 1914–1923 рр.
зібрав
Іван Калинович.

ВИПУСК І.

У ЛЬВОВІ, 1924.

З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка.

БІБЛІОҐРАФІЯ
УКРАЇНОЗНАВСТВА
за 1914—1923 рр.
Зібрав
Іван Калинович.

ВИПУСК І.

Історія України.
Публікації в українській мові.

У ЛЬВОВІ. 1924.
НАКЛАДОМ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА.

Титульна сторінка книжки „Бібліоґрафія укрїнознавства за 1914—1923 рр.“ *Львів, 1924 р.*

*(1925), „Спис виданъ Товариства „Просвіта" у Львові, 1868—1924" (1926) та інші. У цей період І. Калинович працює і над, у певному сенсі, підсумковими працями з галузі історії та теорії бібліографії, книги та її статистики — „Відозва"[39] [у справі української бібліографії], „Сучасний стан української бібліографії"[40], „Українська книга в небезпеці"[41], „Сучасний стан українського друкованого слова: Бібліографічно-статистичний нарис"[42] та інші.*

*Однак тепер І. Калинович почав нав'язувати щораз тісніші стосунки та співпрацю з лівими, прорадянськими організаціями, зокрема „Сельробом", та періодичними виданнями „Наше слово", „Культура", „Рада" та ін., відходячи від „Просвіти", а також НТШ. Цю поведінку І. Калиновича особливо боляче сприймав В. Дорошенко. У листі до свого приятеля від 23 листопада 1926 р. він писав, що не може зрозуміти, чому так діється, що Калинович ігнорує його і бібліографічну комісію, секретарем якої є[43]. Відповіді на це питання так і не дістав. Можливо, вона захована у листах І. Калиновича до В. Дорошенка, які, за інформацією відомого українського історика в Празі Б. Зілинського, разом з великим архівом вченого нині зберігаються в Літературному архіві Музею чеського письменства у Старих Градах неподалік Праги. Останню поштову листівку офіційного змісту В. Дорошенко надіслав І. Калиновичу 25 серпня 1927 р. А 12 листопада того ж року визначного бібліографа не стало. Помер у Львові внаслідок застуди, якої набув під час переїзду сюди його і сім'ї із Золочева. У некролозі, опублікованому у сельробівській газеті „Наше слово", редактором якої був наприкінці життя, відзначалось, що ховали його „без попів і дяків" та під звуки „Інтернаціоналу"[44].*

*Спроба Я. Сеника відшукати могилу І. Калиновича, яка, за матеріалами Личаківського цвинтаря містилася на четвертому полі, виявилась марною,— вочевидь, до наших днів вона не збереглася. Однак збереглась його унікальна друкована й архівна спадщина.*

* * *

*Драматичним контрапунктом бібліографічної діяльности І. Калиновича можна вважати те, що йому не судилось довести до завершення і повністю реалізувати друком (отже, донести до сучасників) найважливішого і глибоко продуманого свого задуму „Всеукраїнської бібліографії", а також те, що з величезного, зібраного ним матеріалу для цього та багатьох інших починань йому вдалось опублікувати лише дещицю — всього понад тридцять бібліографічних праць різних жанрів і тематики. Вони з'явились як окремими виданнями, так і прикнижковими, журнальними та газетними публікаціями. Ясна річ, що з самого початку діяльности вченого, обсяги здобутої ним інформації були*

---

[39] Рада (Львів).— 1926.— № 11 (31).
[40] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 57 (І. Калинович), спр. 65.
[41] Там само.— Спр. 51.
[42] Там само.— Спр. 55.
[43] Там само.— Спр. 164, арк. 34.
[44] Наше слово.— 1927.— 27 листоп.

*скромними, а жанровість публікацій — типовою, як у згадуваних вище його бібліографічних „дрібничках" 1909—1912 рр. У свою чергу бібліографічна праця І. Калиновича в роки Першої світової війни вимагала глибших знань, більшої ерудованости та більшої оперативности в пошуках джерел актуальної інформації. Усе це І. Калинович опанував незбагненно швидко й продуктивно, із подиву гідним хистом бачення й висвітлювання у своїх бібліографічних працях найважливішої проблематики, надаючи їм значущости й фаховости. Прикладом можуть бути також згадувані вже його огляди української воєнної бібліографії, відгуки української і світової преси з приводу смерти І. Франка та інші. У ці роки з'являються і перші зразки складених Калиновичем персональних бібліографічних покажчиків, а саме бібліографічні списки до видань творів М. Яцкова та В. Короленка „Всесвітньою бібліотекою".*

*Політична ситуація періоду другої віденської еміґрації вченого диктувала й стимулювала пошуки нових форм жанровости його бібліографічних праць. Насамперед він звернувся до розкриття змістів вагомих періодичних видань. Вибір безпартійного тижневика „Воля" за 1919 рік (кн. I—VI) для першої праці цього типу не був випадковим з огляду на несковану партійними приписами багатопрофільність та об'єктивність його змісту. Красному письменству, науці й мистецтву були присвячені невеликі розділи. Найбільше місця тут посідали розділи публіцистики (політика, економіка, Україна і зарубіжний світ, офіційні документи) і хроніки (події в Україні, Польщі, Росії та ін.). І. Калинович опублікував також бібліографію до пам'ятної книги-календаря СВУ „На переломі" (1920), працював над покажчиком змісту часописів „Відродження нації" (1920) і „Нова доба" за 1919—1920 рр. та інших. Однак основна маса зібраних ним публікацій з української та зарубіжної періодики (понад сто назв журналів і газет) залишилася в його архіві (понад 16 000 арк.). Найбільшими були матеріали „Літературно-наукового вістника" за 1898—1926 рр. (1352 арк.), журналу „Украинская жизнь" (Москва) за 1912—1917 рр. (892 арк.), газети „Українські робітничі вісті" (Вінніпег) за 1919 р. (1158 арк.) та інші.*

*Крім того, І. Калинович видав кілька дрібних тематичних бібліографічних покажчиків, серед них — „Бібліографічний список до історії [світової] культури" (1921), „Покажчик до римської літератури" (1921), „Всесвітній та український історичний календар" (1925) та ін. Однак усі згадані видання в жанровому плані були своєрідною підготовчою базою для дальшого етапу розвитку жанровости, тематики й проблематики його бібліографічної діяльности, що викристалізувалась у програмі Всеукраїнської бібліографії.*

*Складність формування обсягів і змісту цієї програми відображає один з перших її видавничих анонсів, уміщений на четвертій сторінці обкладинки „Показника української соціалістичної і комуністичної літератури". На ній, такою, що готується до друку, рекламувалась „Всеукраїнська бібліографія за 1901—1920 рр." У рекламному повідомленні розкрито її зміст: „І. Книжкові видання. II. Листові видання. III. Музичні публікації. IV. Графіка. V. Писання українців на чужих мовах". Зазначалось, що „наразі готується до друку Бібліографія за 1914 рік".*

*Однак, очевидно, у зв'язку з переїздом І. Калиновича до Золочева, згаданому виданню так і не судилося вийти друком. Натомість з 1923 р. почали з'являтись окремі частини „Всеукраїнської бібліографії", зокрема згадувані вже „Українська історична бібліографія за 1914—1923 рр. (Публікації в українській мові)" (1924), „Українська мемуаристика, 1914—1924" (1925), „Українська преса і видавництва за 1923 рік" (1924), „Показчик української культури за 1924 рік" (1925), „Ucrainica" в чужих мовах і виданнях за 1924 р." (1925) та інші. Найоб'ємнішими були два перші покажчики, які вийшли окремими виданнями і на прикладі яких можна судити про науковість і доступність закладеної в них інформації. Досить подати зміст першого з них, який містив праці з питань філософії, методології, історії та історіографії, інформацію про наукові організації, видання й публікації з історії України з докладною їх систематизацією за історичними періодами, включно з XIX ст. Бібліографія налічувала 785 позицій, здебільшого анотованої літератури. На такому рівні подавались матеріали й інших названих праць.*

*У протоколі засідання Бібліографічної комісії НТШ від 7 листопада 1923 р. зазначено, що відбулось обговорення запропонованого Калиновичем проекту „Біблiоґрафія українознавства за 1914—1923 рр.", у процесі якого вчений заявив, що готує до друку, крім згаданих вище її розділів, також „Українську історичну бібліографію в чужих мовах", „Бібліографію до української літератури і мови", „Бібліографію української політичної думки", „Бібліографію по природознавству" і „щоб все це пов'язати в цілість, робить відсилачі, іменний і річевий показчики"[45]. Усі члени комісії підтримали проект І. Калиновича, дехто турбувався про місце у ньому розділів про етнографію і фольклор, класичні науки тощо.*

*Свідченням того, що заява І. Калиновича про підготовку нових розділів „Всеукраїнської бібліографії" не була голослівною, є збережені в його архіві матеріали до цієї бібліографії, упорядковані за тематично-хронологічним принципом від 1901 до 1927 р.[46] Вчений планував також видати цю працю в абетковому упорядкуванні, доказом чого є його праця „Всеукраїнська бібліографія" за 1923 р. (спроба систематичної бібліографії)", що вийшла додатком до станіславівського журналу „Книжка" за цей рік. І справді, у ній доступні І. Калиновичу українські друки упорядковані у строгій абетковій систематизації прізвищ авторів або назв творів. Однак це був єдиний випуск цієї праці, побудований за абетковим принципом. Увесь величезний зібраний матеріал поазбучної бібліографії, що охоплював понад чотири тисячі прізвищ діячів української науки, культури, літератури І. Калинович не встиг видати[47].*

*І врешті, хоч коротко, про джерела бібліографічної ерудиції й діяльности І. Калиновича. Ними були, безперечно, і здобута ним бібліографічна освіта, і зібрана протягом життя інформація бібліографічного характеру, і цінна його особиста бібліотека, яку дбайливо комплек-*

---

[45] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 658, арк. 3—4.

[46] Див.: Інвентарний опис...— С. 83—85. Розділ „Матеріали до всеукраїнської бібліографії".

[47] Там само.— С. 39—72. Розділ „Поазбучна бібліографія".

*тував книгознавчими, бібліографічними, науковими виданнями з різних галузей знань і якою, за спогадами дочки Надії, дуже пишався. Можливо, що повне видання багатотомної бібліографічної праці К. Естрайхера, яке мав у своїй бібліотеці, було для нього не тільки енциклопедією знань, але й прикладом кумулятивних можливостей людини в ділянці інформатики. Та понад усім цим переважала рідкісна, здавалось, невичерпна життєва енергія, що була головним рушієм усієї його багатогранної діяльности, зокрема й бібліографічної.*

*Що ж до архівної спадщини І. Калиновича, то це чи не єдина в Україні й світі такого типу збірка українознавчих матеріалів, яка і досі залишається невичерпним джерелом для наукових досліджень різного профілю. Однак чи не найбільш науково актуальним і посильним для виконання, на нашу думку, було б складання бібліографічної персоналії вченого з охопленням усіх видів його творчости — літературної, перекладацької, журналістської, видавничої та, зрозуміло, бібліографічної, а також літератури про нього.*

*До цього зобов'язує збереження пам'яті про великий творчий подвиг Івана Калиновича.*

*Марія ВАЛЬО*

# ЯН ЯНІВ (JANÓW) — ПОЛЬСЬКИЙ ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МОВИ
## (З додатком бібліографії важливіших праць з українознавства)*

*Історично так склалося, що ще в XXI ст. Україна змушена визбирувати і повертати із забуття імена своїх дослідників (інші слов'янські країни це давно зробили), щоб згадати їх добрим словом і подякувати за працю. Багато особистостей, які працювали для українства, нині з відомих, хоч і не завжди зрозумілих, причин забуто. Історія української науки все ще чекає на свого автора.*

*Найбільші труднощі становить відшукування відомостей про репрезентантів інших народів, які, проте, цікавилися Україною і зробили помітний внесок в українознавство. Чільне місце серед них належить філологові Яну Янову.*

*Я. Янів багато зробив для української науки, для навчання та виховання української молоді. Він автор близько 100 наукових праць, більшість з яких присвячена українознавчій тематиці.*

*Не було для цього, як відомо, сприятливих політичних умов. Я. Янів працював у 20—30-х роках, у часи, коли на західноукраїнських землях провадилася політика так званої санації. Одним з її проявів було недопущення української молоді до вищих шкіл і загальне іґнорування усього, що стосувалося українства. Досі для нас є загадкою, що творимо підставу для такого заанґажування вченого. Разом із Я. Яновим у Львівському університеті працювало багато інших філологів-славістів, які, проте, не виявляли анінайменшого зацікавлення українськими науковими питаннями. Що ж спонукало до цього Янова? Може, пам'ять про середовище, в якому народився і ріс, чи пізніші контакти з українськими родинами, дітям яких давав лекції? Не відомо. Не могла, думаємо, не впливати на формування світогляду вченого незавидна доля підгорян, у гущі яких виховувався змалку. А може, тут діяли якісь підсвідомі генетичні імпульси? (М. Семчишин уважає Я. Янова „ополяченим русином"[1].) Цей, духовний чинник Я. Янова, католика і поляка, у листах, різних curriculum vitae та інших матеріалах не простежується. Крім того, як відзначають деякі біографи, він належав до тих особис-*

---

* Скорочений варіант статті опубліковано у: Вісник НТШ (Львів).— 2003.— Ч. 30.— С. 31—34.

[1] Семчишин М. З книги Лева. Український Львів двадцятих—сорокових років.— Львів, 1998.— С. 31.

*тостей, які ніколи не робили різниці між людьми за віровизнанням, місцем народження чи матірною мовою. Цінував насамперед „людяність особи і її здібності“. Дехто твердить, що для Я. Янова типовим було „надто традиційне бачення світу“, що він належав до покоління (як також школи), яке сьогодні вже майже відійшло у минуле. І стосується це як його наукової лабораторії, так і самого характеру дослідницького процесу. Він володів винятковою здатністю досліджувати те чи інше наукове явище з різних точок зору, минаючи будь-яку вузьку спеціалізацію, і навчав цього інших. Останнє, пише Т. Улевич, „виглядало у той спосіб, що проф. Я. Янів поєднував і провадив паралельно й одночасно дослідження у декількох напрямах [...] займався стислими мовознавчими питаннями, як теж вів історично-літературні дослідження (у філологічному сенсі), яким надавав дуже виразного компаративістичного забарвлення, з постійним проникання до цілого ряду безпосередніх, пограничних чи сусідніх галузей наук, приміром, до народознавства в галузі славістики і з окремо улюбленим напрямом пошуків давніх літературних чи леґендарних сюжетів, європейських і орієнтальних та їх пов'язання з фольклором і сучасною Слов'янщиною“[2]. Стиль праці Я. Янова, мовить проф. Ф. Зейка, викликає подив, а заодно сум через брак спадкоємности такого типу дослідників серед науковців молодого покоління. Він питає: „Де поділися люди цього рівня, де шукати в епоху спеціалізацій учених, які з вичерпною компетенцією могли б одночасно висловитись з історії як польської, так і української літератури, оголошувати наукові праці з ділянки польського і українського мовознавства, писати про складні питання книгознавства чи народознавства“[3].*

*Ян Янів народився 22 листопада 1888 р. у с. Мошківцях Калуського повіту на Станіславівщині у селянській родині. Мав нелегке дитинство (крім Яна, у малоземельній сім'ї було ще одинадцятеро дітей), і лише заохочення й пряма допомога вчителя сільської школи уможливили йому навчання у виділовій школі в Станіславові, а пізніше — в учительській семінарії. Закінчив семінарію з відзнакою 1908 р., матуру склав 1909 р. Далі були вчителювання у школах, приватні лекції та навчання у Львівському університеті, який закінчив у 1913 р. За відмінне навчання отримав стипендію для продовження студій у місті Фрайбурзі інакше — Фрібурзі (Швайцарія). Але вибухнула війна 1914 р., і він, як військовозобов'язаний, потрапив на фронт. Воював заледве два місяці: 1 листопада 1914 р. був поранений, далі разом із військовим шпиталем опинився у російському полоні, а вилікувавшись, перебував у таборах в Орловській області, Харкові й Туркестані. У 1918 р. був звільнений, працював доцентом, згодом (1919) професором мовознавства у новоствореному університеті у Ташкенті. Наприкінці 1921 р. повернувся до Львова, працював на різних роботах, а з 1922/1923 р. влаштувався учителем української Філії державної академічної гімназії у Львові. З травня*

[2] Ulewicz T. Dorobek naukowy Jana Janowa w zakresie dziejów dawnego piśmiennictwa i kultury // Pamiętnik Słowiański.— Wrocław; Poznań, 1955.— T. IV (Rok 1954).— S. 52—53; його ж. Janów Jan // Polski Słownik Biograficzny.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964.— T. X/4.— Zesz. 47.— S. 575.

[3] Ziejka F. Jan Janów — filolog sumienny, badacz pracowity // Краківські українознавчі зошити.— Краків, 1992—1993.— Т. I—II.— С. 291.



Ян Янів. *Кінець 1940-х років*

*1922 р. починає працювати в університетському архіві, а згодом — на кафедрі української мови і літератури. 1924 р. йому надано звання доцента, 1927 р.— надзвичайного професора, 1935 р.— звичайного професора української філології. Організатор і керівник спеціального українського Семінару у Львівському університеті. Під час радянської і фашистської окупацій перебував у Львові. У 1945 р. як репатріант виїхав у Вроцлав, звідки в короткому часі переселився до Кракова, де з грудня того ж року і до кінця життя очолював (після Івана Зілинського) кафедру східнослов'янських мов Ягеллонського університету.*

*З 26 червня 1946 р. Ян Янів — член-кореспондент Польської академії наук. Помер 17 грудня 1952 р. на 64-му році життя. Похований у Кракові, на Раковецькому цвинтарі.*

*Ми не є першовідкривачами особистости, тим більше, наукового доробку Я. Янова. Внесок ученого в українознавство високо оцінено у польській літературі (Т. Лер-Сплавінський, Т. Улевич, Ю. Крижановський, В. Вітковський, Р. Лужний). Дещо можна почерпнути з української рецензії на праці вченого (В. Перетц), окремі згадки про нього трапляються в українських філологічних дослідженнях (Ф. Жилко, С. Самійленко, В. Крекотень, В. Німчук, І. Чепіга, Г. Чуба). Однак, кажучи загалом, у науковому світі сучасної України цей учений і його українознавчі праці, на превеликий жаль, майже невідомі. Дотепер немає окремої більшої розвідки, яка хоча б сигналізувала про творчість Я. Янова і його внесок у нашу національну науку і культуру. Він, проте, як уже відзначалося, автор близько 100 наукових праць — монографій, великих статей, журнальних повідомлень, а також дописів і нотаток, значна частина з яких присвячена українознавчій тематиці.*

*Традиційно місце і значення вченого в науці окреслює тематика праць, якість доказовости опрацьованих питань, нарешті, актуальність пропонованої дослідником проблематики. Зацікавлення Я. Янова — гуманітарні науки. У безпосередню сферу дослідницьких зацікавлень ученого входять загальнослов'янське мовознавство (передусім польська та українська мови) та літературознавство, історія писемности та книгознавства. Через філологію він порушує чимало питань, пов'язаних з історією, передусім історичною етнологією, історичною географією давнього заселення України. Єднальною ланкою в нього виступає історія культури. У кожну з названих ділянок науки дослідник зробив свій помітний внесок.*

*У цьому контексті нас цікавить перш за все доробок Я. Янова у ділянці українознавства — дослідження української мови, літератури та української писемности взагалі, а також його педагогічна праця.*

*Над мовознавчими проблемами Я. Янів почав працювати, ще перебуваючи у російському полоні, зокрема, коли потрапив в Інститут орієнталістики у Ташкенті. У 1919 р., а потім уже у Львові, 1922 р., з'являються друком його перші мовознавчі розвідки. Це, однак, були ще описові й компілятивні у своїй основі праці. Учителювання в українській Філії державної академічної гімназії у Львові (1922—1924), а насамперед праця на посаді асистента у Т. Лер-Сплавінського (1923) на кафедрі слов'янської філології Львівського університету і лектора української мови змінюють його методи праці, розширюють і поглиблюють*

*тематику досліджень. Після певних роздумів і консультацій Я. Янів звертається до дослідження* ***живої народної української мови.*** *Розпочинає вивчення говірки своїх родинних місць, у результаті чого з'являється накладом Наукового товариства ім. Шевченка у Львові монографія під назвою „Gwara małoruska Moszkowiec i Siwki naddniestrzańskiej z uwzględnieniem wsi okolicznych" (5, с. 3—230)*. Ця рання праця — одне з найбільших за широтою охоплення мовної проблематики і найдокладніших у порівнянні з описами інших українських територій того часу, досліджень однієї говірки. У ній не лише охоплено фонетичні, граматичні та лексичні риси говірки, але й подано велику добірку діалектологічних текстів і систематично укладений словник говірки. Згодом ця праця лягла в основу докторату вченого. Її високо оцінили професори Г. Улашин, К. Нітш, С. Слонімський[4]. Декан гуманістичного відділу Львівського університету Ян Птасьник у своєму відгуку на роботу зауважує: „Праця д-ра Янова дає вичерпну і систематизовану картину наддністрянської говірки з околиць Галича на тлі сусідніх говорів. Досі в науці не було настільки докладного і повного опису будь-якої української говірки; водночас завдяки чіткій методиці трактування предмету обговорюване дослідження позитивно виділяється серед діалектологічних праць з української мовної території. Вона доводить, що автор ґрунтовно опрацював методику діалектологічних досліджень і що за її допомогою зумів не лише зібрати і системно порівняти матеріал, а й вдало його в подробицях висвітлив та з'ясував, трактуючи опис своєї говірки не відірвано від інших, а власне у стислому зв'язку і на тлі цілости, принаймні західної частини українських діалектів"[5]. На жаль, мусимо констатувати, що досі це дослідження мало використовувано в українських діалектологічних працях, а ідеї та відкриття вченого оцінено лише частково.*

*Згодом Я. Янів продовжує* ***діалектологічні дослідження,*** *поширюючи при тому свої зацікавлення на інші реґіони, звертається до вивчення гуцульського діалекту і дошукується у ньому, крім власне звукових явищ і розвитку діалектичної фонологічної системи з ареального погляду говірки, історичних підстав його появи. Підсумком цього дослідження, у зборі матеріалів для якого брали участь студенти його Семінару, була поява низки розвідок. Найповажніша з наукового погляду — „Z fonetyki gwar huculskich" (11, с. 259—290). У праці дано докладний опис основних фонетичних рис говірки, з'ясовуються її походження і зв'язки із суміжними українськими діалектними ареалами. Окремо обговорене відношення говірки до румунської і польської мов. На цьому матеріалі Я. Янів паралельно підготував такі праці, як „Uwagi o gwarach huculskich, śladach ich stosunków z polszczyzną oraz o pierwotnej ludności Ziemi Czerwieńskiej" (10, с. 51—59), „Wpływ słownictwa rumuńskiego na Podkarpacie, osobliwie na gwarę huculską" (41, с. 15—22) та інші. Я. Янову належить обширний реферат „Поділ українських діалектів" (не*

* Тут і далі цифри в дужках вказують на порядковий номер відповідної позиції у доданій „Бібліографії важливіших праць із українознавства" Я. Янова, а також сторінки цитованих його досліджень.

[4] Державний архів Львівської области (далі — ДАЛО), ф. 26, оп. 5, спр. 2250, арк. 94—95.

[5] Там само.— Арк. 55—56.

*опублікований). У цих та інших працях учений приділяє чимало уваги сучасній* ***лексиці української мови*** *та* ***давньоукраїнським словникам.*** *Зрештою, у нього, здається, майже немає україністичних праць, у яких не було б порушено проблематики словникового фонду мови. У 1937 р. він укладає і видає окремий „Słowniczek huculski sprzed stu lat" (34, с. 257—266), реєстр якого зіставляє з гуцульським словником І. Вагилевича, вміщеним у його праці „О гуцулах". Словникарство гуцульських і покутських говірок становить предмет дослідження вченого у розвідці „Ze stosunków językowych małorusko-rumuńskich" (9, с. 452—458). Однак на особливу увагу дослідників українського і слов'янського словникарства заслуговують його лексикографічні спостереження, що увійшли (й часто інтерпретовані) до досліджень про писемні пам'ятки XVI—XVIII ст. Для прикладу наведемо розвідку „Z badań nad słownikami staroruskimi. Część I. Uwagi o zbiorze „Synonima sławenorosskaja z XVII w." (46, с. 257—264). Стаття становить пізнавальний інтерес також для вивчення проблематики польсько-українських культурних взаємин XVII ст. Вагомою є праця „Leksykografia wschodnio-słowiańska do końca XVII w. Część. I. Uwagi o „Azbukownikach" i „Rozmównikach" byzantyńsko-rosyjskich; Część. II. 1: Leksykon P. Beryndy i jego stosunek do nauki zachodnio-europejskiej; Część. II. 2. Etymologie Maksyma Greka, Manuela, Retora i innych autorów w słowniku imion P. Beryndy z 1627 r." (53, с. 129—135, 327—334, 466—474). Тему лексикології П. Беринди мав доповнювати „Plenariusz P. Beryndy" (рукопис праці не віднайдено), як також причинкові статті, об'єднані спільним заголовком „Polono-rosso-ucrainica": „Podłoże gwarowe w objaśnieniach „Leksykonu Beryndy z 1627 r." i „Dwie edycje czy dwa warianty „Leksykonu Beryndy" (Архів Я. Янова у Кракові, машинопис). В архіві ученого зберігається підготовлений до друку словник П. Беринди з польськомовними поясненнями і критичними зауваженнями, оснований на виданні 1627 р. Складається з великої вступної статті і 391 сторінки тексту словника (машинопис). Аналогічно був підготований до друку „Leksykon polsko-slawenskij" (468 сторінок машинопису). Про підготовку словника до друку вчений окремо доповідав на Слов'янознавчій комісії Польської академії наук у Кракові 1952 р. До згаданої групи статей „Polono-rosso-ucrainica" належать ще кілька малих повідомлень, які додають багато цінного порівняльного матеріалу до лексикографії цих мов. Серед них „Emendacje wiersza T. Szewczenki o jednym samotnym drzewie: „У Бога за дверми..." (машинопис).*

*Не оминає Я. Янів як мовознавець і проблем* ***етимології.*** *Це засвідчують статті „Perkaty, perkonosy, pernonosy" (38, с. 105—110), „Szach „pies" (47, с. 106—108), „Jeszcze o surmie" (48, с. 168—172). Усі пояснення в цих статтях учений обґрунтовує значним порівняльним матеріалом, що „свідчить не лише про велику ерудицію автора, але й не останній його талант в етимологізуванні".*

*Водночас Я. Янів робить вагомі спостереження у ділянці української* ***історичної граматики.*** *Його висновки щодо будови форм давального, орудного і місцевого відмінків першої відміни множини в українській мові оперті як на мову пам'яток, так і — навіть більшою мірою — на діалекти. Ці питання висвітлено у його відомій праці „Z deklinacji małoruskiej" (6, с. 337—356). Екскурси в проблематику істо-*

*ричної будови числівників, дієслів містять уже згадувана розвідка „Gwara małoruska Moszkowiec i Siwki naddniestrzańskiej z uwzględneniem wsi okolicznych“*[6]*, а також інші роботи.*

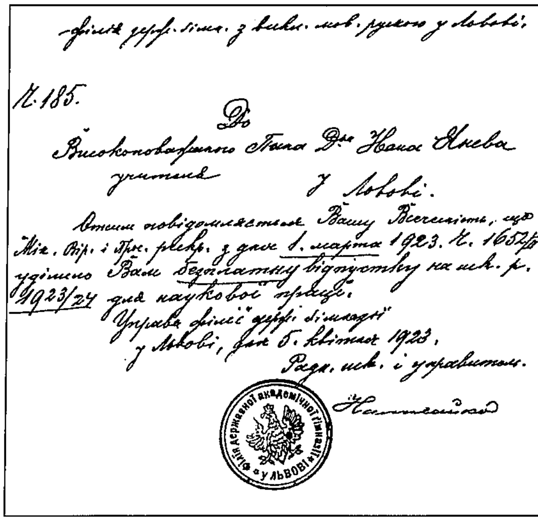
*Не можна не згадати спроби Я. Янова крізь призму деяких аналітичних досліджень мовних явищ дати оцінку окремим проблемам* **етнографії та географії населення** *давньої України. Досліджуючи гуцульські діалекти, він неодноразово підкреслює наявність у минулому в Україні, зокрема у її південно-західному реґіоні, факту волоської колонізації. До цієї теми вчений повертається неодноразово, виявляючи лексичні паралелі чи роблячи етимологічні реконструкції. Добачаючи, наприклад, подібність окремих елементів гуцульських говорів із польськими діалектами на західному пограниччі України, він робить певні узагальнення щодо етноподібности характеру давнього населення на території літописної Червенської землі і червенських городів (10, с. 51—59). І хоч висновки Я. Янова не завжди переконливі, на що свого часу звернув увагу Т. Лер-Сплавінський, належить визнати, що до нього ніхто не ставив питання у такій площині. Пізніше праці ученого та його наступників дали поштовх появі лінґвогеографічних досліджень українсько-польського порубіжжя. Подібну методику застосовував він і в дослідженнях інших реґіонів. Одне з них стосується загадкового походження і території поселення історичних болохівців. У науці, як відомо, запропоновано з цього приводу чимало теорій. Я. Янів, спираючись на мовний аналіз ґуцульських і покутських говорів, а також говорів на північ від них, припускає, що вся ця територія, сягаючи поліських боліт, уже в XI ст. була пов'язана з ранньою волоською колонізацією. На цій підставі, покликаючись також на різні історіографічні джерела, згадку про болохівців і болохівських князів в Іпатіївському літописі він пов'язує з волохами, що засвідчує його окрема книжкова публікація 1938 р. Гіпотеза Я. Янова заслуговує на увагу, хоч, як застерігають деякі дослідники, вимагає додаткового „докладнішого опрацювання і розбудови на підставі як даних мови, так і спеціальних історичних і етнологічних досліджень“*[7]*.*

*У науковому доробку Я. Янова велику частину (понад 60 відсотків) становлять праці з ділянки* **літературознавства** *(порівняльне літературознавство),* **історії української і слов'янської писемности, історії культури і народознавства.** *Хронологічний засяг цих праць доволі широкий: від стародавніх часів (Індія, Персія; пор. „Piśmiennictwo Persij“, класичної старожитности, візантійського і католицького середньовіччя (пор. „Gesta Romanorum“, „Legenda Aurea“*[8]*), до якого завжди тяжів Я. Янів, епохи ренесансу, бароко, класицизму аж до творчости Т. Шевченка. Особливе зацікавлення дослідник виявив до писемности XVI—XVII ст., „високої“ давньоукраїнської літератури, давньоукраїнсько-старопольських літературних контактів тощо. Не оминає він увагою і* **народну творчість,** *зокрема ті фольклорні сюжети, які*

[6] Lehr-Spławiński T. Dorobek naukowy Jana Janowa w zakresie językoznawstwa słowiańskiego // Pamiętnik Słowiański.— T. IV (Rok 1954).— S. 73.

[7] Ulewicz T. Dorobek naukowy Jana Janowa...— S. 53.

[8] Lehr-Spławiński T. Dorobek naukowy Jana Janowa w zakresie językoznawstwa...— S. 71.



Філія держ. гімн. з рус. мов. навч. у Львові.

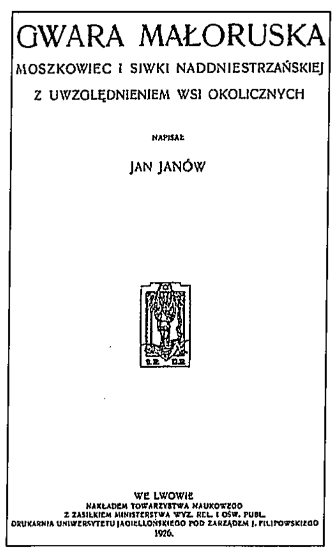
Ч. 185.

До
Високоповажаного Пана Д-ра Івана Янева
учителя у Львові.

Отсим повідомляється Вашу Всечесність, що Мін. Віс. і Пр. публ. з дня 1. марта 1923. Ч. 1652/... уділило Вам безплатну відпустку на шк. р. 1923/24 для наукової праці.
Управа філії держ. гімназії
у Львові, дня 5. квітня 1923.
Радн. шк. і управитель.
[signature]

Філія Державної Академічної Гімназії у Львові

Повідомлення дирекції Філії державної академічної ґімназії у Львові про надання Яну Янову безоплатної відпустки протягом 1923/1924 навчального року для наукової праці.
*Львів, 1923 р.*



GWARA MAŁORUSKA
MOSZKOWIEC I SIWKI NADDNIESTRZAŃSKIEJ
Z UWZGLĘDNIENIEM WSI OKOLICZNYCH

NAPISAŁ

JAN JANÓW

WE LWOWIE
NAKŁADEM TOWARZYSTWA NAUKOWEGO
Z ZASIŁKIEM MINISTERSTWA WYZ. REL. I OŚW. PUBL.
DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM J. FILIPOWSKIEGO
1926.

Титульна сторінка праці „Gwara małoruska Moszkowiec i Siwki naddniestrzańskiej z uwzględnieniem wsi okolicznych“. *Львів, 1926 р.*

PROF. UNIW. DR. JAN JANÓW

ŹRÓDŁA NIEKTÓRYCH BAŚNI LUDOWYCH W POLSCE I NA RUSI

(LES SOURCES DES QUELQUES CONTES POPULAIRES POLONAIS ET RUTHÈNES).

I. Gesta Romanorum.

WYDANE Z ZASIŁKU M. W. R i O. P.

LWÓW 1928
NAKŁADEM TOWARZYSTWA LUDOZNAWCZEGO

---

ZVLÁŠTNÍ OTISK ZE SBORNÍKU PRACÍ
I. SJEZDU SLOVANSKÝCH FILOLOGŮ V PRAZE 1929
SVAZEK II

*Jan Janów:*

Z literatury polskiej i ruskiej XVI.-XVIII. wieku.

(Wielkie Zwierciadło przykładów, Lucydarz oraz urywki z dzieł św. Augustyna, Dazzy, Flawjusza, Skargi i innych autorów w rękop. Sokolskim.)

V PRAZE 1931
NÁKLADEM VÝBORU I. SJEZDU SLOVANSKÝCH FILOLOGŮ
TISKEM STÁTNÍ TISKÁRNY V PRAZE

---

JAN JANÓW

**Słowniczek huculski sprzed stulecia.**

LWÓW 1937

---

JAN JANÓW

NIEZNANY PRZEKŁAD UKR.-RUSKI DIALOGU POLIKARPA ZE ŚMIERCIĄ

LWÓW 1937

---

Титульні сторінки окремих праць Яна Янова, що друкувалися у Львові. *1920—1930-ті рр.*

*творили пізніше основу для літературознавчих полотен. Щодо характеру праці та послідовности наукових зацікавлень Я. Янова Т. Лер-Сплавінський зауважує: „[...] професор Янів розпочав свою багатогранну наукову діяльність від студій на полі слов'янського мовознавства, зокрема від русистичних і українознавчих досліджень, однак незабаром мовознавчі праці стали у нього тільки побічною ділянкою наукових зацікавлень у сфері давньої польсько-української писемности. Але він при цьому не випускав з уваги мовознавчих моментів, постійно їх враховував і багато з них користав у науковій арґументації, яка торкається досліджень історико-літературної і загальнокультурної проблематики. Залишається завжди і в повному розумінні цього слова філологом, для якого праця над писаним текстом неподільно поєднувалася з мовним аналізом, що дозволяло йому знаходити зв'язок із живим народнокультурним ґрунтом“[9]. Прямим доказом цього є його зацікавлення темою Варлаама та Йоасафа на загальнослов'янському і світовому тлі: „Romans o Barlaamie i Jozafacie w przeróbce Skargi, Baranowicza i Lichoniewicza“ (26, с. 41—66), „Do dziejów Historii Barlaama i Jozafata“ w przekładzie Udriszte Năsturela“ (29, с. 144—150), „Historia Barlaama i Jozafata w przekładzie Sebastiana Piskorskiego (XVII w.)“ (28, с. 4—6; 30, с. 55—59) та інших. Це, як відомо, один із найбільш поширених у середньовіччі творів світової літератури, правдоподібно, індійського походження, в основу якого покладено, зокрема, леґендарний життєпис Будди. Переходячи від одного народу до іншого, твір набув християнського звучання — у ньому „засновник релігії буддизму перетворюється у царського сина Йосафа, що перейшов від ідолопоклонства до віри в Христа“.*

*Тут напрошується порівняння згаданих досліджень Я. Янова з працею І. Франка „Варлаам і Йоасаф“ 1890-х рр.[10] До цього ряду треба віднести також такі дослідження Я. Янова, як „Legendarno-apokryficzne opowieści ruskie o Męce Chrystusa (z uwzględnieniem zabytków staropolskich)“ (22, с. 1—118), „Apokryf o dwunastu piątkach“ (31, с. 3—40), „O przekładzie „Wieczności piekielnej na język polski i ruski“ (Hieremiasz Drexelli: Infernus, damnatorum carcer et rogus)“ (15, с. 414—475). Названі дослідження творять цілісний цикл із „виразно однорідним чи спорідненим обличчям“. Р. Лужний бачить у цих працях Я. Янова особливе ставлення ученого до релігійної писемности, зокрема апокрифів, які були в обох національних слов'янських — українській і польській — літературах. Я. Янів часто розглядає їх у порівняльному плані, але подвійно — як національні українські та польські і як „міждисциплінарні“ писемно-фольклористичні твори[11]. Подібні тематично, але скромніші за обсягом дослідження „Polikarp na Rusi“, „Nieznany przekład ukraińsko-ruski dialogu Polikarpa ze Śmiercią“ (36, с. 19—26) (стаття збереглася тільки у машинописі), „Przynależność regionalna oraz geneza zbiorku G. Prokopowicza Kujbiedy“ (21, с. 4—6), нотатка „Wpływ M. Reja*

---

[9] Франко І. Варлааам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 30.— С. 314—658.

[10] Łużny R. Jan Janów: warsztat historyczno-kulturowy filologa-językoznawcy // Краківські українознавчі зошити.— Краків, 1993.— Т. I—II (1992—1993).— С. 297.

[11] Семчишин М. З книги Лева...— С. 20.

*na Ruś“ (20, с. 476). Окремо стоять праці, присвячені такому фольклорному жанру, як байка (казка). Прикладом може слугувати стаття „Źródła niektórych baśni ludowych w Polsce i na Rusi. [Część Gesta Romanorum]“ (13, с. 1—40).*

*Не можна не звернути увагу на низку наукових рефератів, які вчений виголосив у Комісії історії літератури Польської академії наук у Кракові. Це, передусім, „Wielkie Źwierciadło Przykładów „w wydaniu 1612 r. i jego znaczenie dla badacza edycji późniejszych oraz folkloru (Unikat Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)“; „Tłumaczenia i przeróbki „Zywotów Świętych“ P. Skargi na Rusi z uwzględnieniem „Menej“ Dmytra Rostowskiego“; „Dramaty szkolne w rękopisach bazylianów żyrowieckich (1651—1702 r.) z uwagą o wątku (motywie) syna marnotrawnego“; „Prototyp zaginionego druku z 1627 r. „Розмова о смерти“; „O łemkowskim wyborze z „Wielkiego Źwierciadła, według edycji z 1612 r.“; „Czeska wersja „Kalila wa Dimma“ (przeróbka Pacczatantry) „Pravidlo lidskeho života“ z 1529 r. oraz przypuszczalne ślady jej w Polsce i na Ukrainie“ та інші (45/1—6).*

*Крім праць, присвячених багатьом адресним пам'яткам та їхнім авторам, Я. Янів зосереджує увагу на „узагальнюючій“ проблематиці давньоукраїнського письменства. Ілюстрацією можуть служити дослідження „Z literatury polskiej i ruskiej XVI—XVIII wieku (Wielkie Źwierciadła Przykładów, Lucydarz oraz urywki z dzieł św. Augustyna, Dazzy, Flawiusza, Skargi i innych autorów w rękopisie Sokolskim)“ (24, с. 60—73), „Wpływy polskie na literature Rusi do XVIII w. (Przegląd badań dotychczasowych)“ (32, с. 69—73). Учений також описує, систематизує, аналізує стилі і структуру українських Учительних Євангелій, окремо наголошуючи на загальнокультурному їх значенні, розглядає мову пам'яток. Їм він присвячує цілий ряд спеціальних і порівняльних розвідок: „Język ruski w ewangelirzu kaznodziejskim z Trościańca. XVI w. Wstęp i część I: Cechy fonetyczne“ (16, с. 197—206), „Ze studiów nad tekstem Ewangelii Peresopnickiej (1556—1561 r.). Część I“ (7, с. 3—7), „Źródła Ewangelii Peresopnickiej“ (8, с. 470—499), „Przyczynek do źródeł ewangeliarza popa Andrzeja z Jarosławia“ (23, с. 119—163), „Problem klasyfikacji ewangeliarzy „uczytelnych“ (kaznodziejskich). Część I: Grupa środkowo-podolska“ (50, с. 296—301), „Ze studiów nad ewangeliarzami „uczytelnymi“ XVI—XVII w.“ (52, с. 317—335).*

*Паралельно дослідник звертає увагу на переклади, передусім богослужбової літератури. Це „Tłumaczenia ruskie z Postylli M. Reja w ewangeliarzach kaznodziejskich XVI i XVII wieku“ (17, с. 2—10), пізніші — „Tłumaczenia i przeróbki z Postylli M. Reja w pouczeniach ruskich (Tymczasowy wykaz около 50 kodeksów)“ (49, с. 301—306) та інші. Подані праці, хоч стосуються богослужбової літератури, „завжди експонують мовний і загальнокультурологічний аспекти“.*

*Я. Янів, що треба підкреслити, досліджує — окремо або в контексті спостережень над пам'ятками писемности — життя і діяльність* ***визначних діячів української культури*** *XVI—XVII ст., наприклад, уже згадуваного Памви Беринди, Кирила Транквіліона Ставровецького („O niezwykłej popularności dzieł C. Tr. Stawrowieckiego na Rusi w XVII w. i ich przeróbkach na Zakarpaciu“ (54, 899—903). Цікаво, що на марґінесі цієї роботи дослідник висуває здогад, що саме К. Т. Ставровецький був*

*автором української переробки „Діалог Полікарпа зі Смертю"), Григорія Прокоповича Куйбіди (27, с. 480—517), попа Андрія з Ярослава (23, с. 119—163), Інокентія Ґізеля (машинопис). Окрему бібліографічну статтю Я. Янів присвячує Йоаникієві Галятовському (51, с. 221—222).*

*Разом з тим Я. Янів рецензує різні праці з* ***філологічного джерелознавства.*** *Заслуговують на увагу його рецензії на праці Ю. Яворського, А. Мартеля, Л. Петрова, С. Персовського та інших дослідників. Особливо цінні у них критичні застереження, доповнення і пропозиції.*

*Крім української та польсько-української проблематики, Я. Янів досліджував польську мову, а найбільше — польську і зрідка чеську літературну писемність. Для прикладу назвемо праці „Czeska Biblia Záblackiego i polska Biblia Królowej Zofii" (Przewodnik bibliograficzny.— Lwów, 1926.— T. XLIX.— S. 250—256); „Jan Sandecki-Malecki jako redaktor najstarszego lekcjonarza polskiego i jako tłumacz Nowego Testamenty z r. 1552" (Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1928.— T. XXXIII.— S. 4—6); „Męka Pana Jezusowa" wobec pierwszych wydań B. Opecia" (Там само.— 1946.— T. XLVII.— S. 35—39); „Nowy ewangeliarz polski z XVI w. (Ewangeliarz Puławski)" (Ruch Biblijny i Liturgiczny.— Kraków, 1949.— N 5—6.— S. 318—339); „Staropolska kolęda gwarowa" (Język Polski.— Kraków, 1937.— T. XXII.— S. 171—172). На цих дослідженнях спеціально не спиняємось, оскільки вони широко обговорені у польській науковій літературі.*

*Належить сказати слово про Я. Янова як про* ***педагога, наставника й вихователя*** *гімназійної та університетської молоді. Прямим вислідом його праці на цій ниві є універсистетські лекційні курси, семінарські заняття і неодноразові спільні виїзди у діалектологічні експедиції, постійні консультації і наукові контакти. Винятково прихильним було ставлення до Я. Янова учнів і учительського колективу Філії державної академічної гімназії у Львові. Учні відгукувалися про нього надзвичайно тепло, називали його „доброю людиною", завжди „тактовним" професором. Саме завдяки Я. Янову чимало його студентів-українístів стали відомими українознавцями і славістами. І відбувалось це за умов, дуже важких для українського шкільництва, у часи постійної міжнаціональної напруги, коли треба говорити „про рафіновану мартирологію українського народу на його землях під Польщею"[12]. Досить сказати, що, за статистикою 1928—1929 рр., у польських університетах Кракова, Варшави, Вільнюса, Львова право і суспільні науки студіювало близько 650, а „філософію" — 500 українців. Я. Янів, наскільки йому це вдавалося, стояв над політикою. У приватних розмовах зі студентами керованого ним Семінару не раз повторював: „Знання творять людину, а потім, якщо є знання, стає могутньою культура народу і держава..."*

*У 1922—1923 рр. на гуманітарному відділі Львівського університету відновила свою діяльність з перед війни кафедра української мови і літератури (спочатку, до 1924 р., вона була лише структурною ланкою кафедри славістики). У 1922 р. Я. Янів став на кафедрі лектором української мови. У 1927 р. ученому довірено очолити спеціальний українístичний Семінар, який функціонував до 1939 р. У 1928 р. Я. Янів очолив кафедру. Лекції читав і вів семінарські заняття польською мовою. Його*

---

[12] Ширше про це див.: Ulewicz T. Dorobek naukowy Jana Janowa...— S. 60—70.

*асистентом був українець Йосиф Шемлей. Упродовж 1925-го і наступних років тут читалися курси „Описова фонетика української мови", „Початки давньоукраїнських мовних пам'яток", „Початки церковнослов'янської писемности", „Читання і інтерпретація „Слова о полку Ігоревім" та інші. Одночасно був організований Семінар*[13]. *Пропонована на університетських курсах тематика не виходила за межі наукових зацікавлень Я. Янова. Окремі курси мали продовження у наступних роках навчання, звичайно, з розширеною хронологією і матеріалом. Кафедра давала фундаментальні знання, а заодно разом з кафедрою славістики гуртувала навколо себе чимало здібних студентів. Власне, на основі українiстичного Семінару і згаданих кафедр з кінцем 1929 — на початку 1930 р. в Академічному домі у Львові засновано Гурток україністів, що протягом 30-х років у різні періоди налічував від 30 до 40 осіб. Якщо Я. Янів був душею і наставником студентів у стінах університету і в рамках свого Семінару, то Й. Шемлей — частим учасником різних дебатів у Гуртку. Старостою цієї студентської спілки був Б. Романенчук. Постійний учасник Гуртка М. Семчишин пише: „Гурток студентів-україністів [...] сформували своєрідне братство. Вони були знайомі з викладів чи семінарів, і всі відчували потребу зустрітись поза університетом, обмінятись думками, цікавою науковою інформацією, якої нам не давали в університеті. Раз чи двічі у місяць ми зустрілись у невеличкій кімнаті Академічного Дому у неділю пополудні. Нашим лідером був Богдан Романенчук (селянський син із Снятинщини), який мав організаційний талант [...] Згодом наш Гурток почав притягати не тільки студентів-україністів, але й інших студентів, які цікавились культурним чи літературним життям [...] На сходинах нашого Гуртка з доповідями на різні теми виступали наші колеги..."*[14]

*Я. Янів сприйняв Гурток і контактував з ним. Гуртківці деколи засідали в університеті. До Гуртка у 1932/1933 навчальному році належали: Богдан-Ігор Антонич, Володимир Барагура, Ірина Винницька-Пеленська, Ярослава Винарчук, Іван Вовчик, Ольга Волощук, Надія Глібовицька, Наталія Горбайчук, Богдан Гошовський, Калістрат Добрянський, Іван Дурбак, Іван Керницький, Петро Кишка, Іван Ковалик, Софія Кузьмінська-Циган, Марія Кушнір-Барагура, Михайло Литвин, Лідія Ломацька, Катерина Матейко, Олександра Мельник, Семен Михайлишин, Теоктист Пачовський, Юліян Редько, Богдан Романенчук, Ярослав Рудницький, Олександра Селянська, Мирослав Семчишин, Дарія Сосенко, Люба Суха, Марія Хмеликівна, Йосиф Шемлей, Ірина Шкваркіна-Книш, Ольга Юськівна-Березовська та інші. Згодом багато студентів — членів Гуртка стали видатними діячами української культури і науки, відомими викладачами вищих навчальних закладів в Україні, Чехії, Канаді. Варто згадати Ольгу Волощук, Івана Ковалика, Катерину Матейко, Олександру Мельник, Теоктиста Пачовського, Юліяна Редька, Богдана Романенчука, Ярослава Рудницького, Мирослава Семчишина, Любу Суху та інших.*

*Зауважимо, що відразу після війни, у 1945 р., Я. Янів, потрапивши у Вроцлав, а далі у Краків, продовжував вести спеціальний Семінар у Ягеллонському університеті, правда, уже зі східнослов'янських мов, хоч*

[13] ДАЛО, ф. 26, оп. 5, спр. 2250, арк. 74; Семчишин М. З книги Лева...— С. 31.
[14] Семчишин М. З книги Лева...— С. 43.



Ян Янів серед студентів україністичного Семінару.
*Сидять зліва направо:* Ольга Мороз, Ольга Калина, Ян Янів, Софія Харук, Ірина Винницька-Пеленська, Ганна Ракоча. *Стоять зліва направо:* Роман Завадович, Іван Дурбак, Опришко, Гнатишак, Адріянович, Чучкевич, Стариків, Осип Шемлей, Алеськевич, Якубовський, Ольга Гнатів, Роман Кукурудза, Євгенія Харкевич, Чайковський, Микола Кулицький, Пристай, Осип Гулей, Ірина Шкварок, Володимир Порхавка, Онишкевич, Гірний, Іван Ковалик.

*Парк напроти Львівського університету. Червень, 1930 р.*



Ян Янів серед студентів україністичного Семінару.
Ліворуч від нього Осип Шемлей.
*Перед головним входом у Львівський університет.*
*1932 р.*



Гурток студентів-україністів.

*Перший ряд — сидять зліва направо:* Ольга Волощук, Мирослав Семчишин, Богдан Романенчук, Ярослав Рудницький, Наталія Горбайчук. *Другий ряд:* Богдан-Ігор Антонич, Ірина Винницька-Пеленська, Ірина Шкварок-Книш, Марія Хмелик, Осип Шемлей, Катерина Матейко, Лідія Ломацька, Дарія Сосенко. *Тертій ряд — стоять зліва направо:* Іван Дурбак, Іван Вовчик, Богдан Гошовський, Михайло Литвин, Юліян Редько, Олександра Мельник, Софія Кузьмінська-Циган, Надія Глібовицька, Марія Кушнір-Барагура, Олександра Селянська (невідомі особи), Ярослава Винарчук, Теоктист Пачовський. *Четвертий ряд:* Семен Михайлишин, Петро Кишка, Ольга Юськів-Березовська, Володимир Барагура, Люба Суха, Калістрат Добрянський.

*У подвір'ї Академічного дому у Львові. Літо, 1933 р.*



Активісти гуртка студентів-україністів.

*Перший ряд зліва направо:* Олександра Мельник, Богдан Романенчук, Ольга Волощук. *Другий ряд зліва направо:* Ярослав Рудницький, Мирослав Семчишин, Теоктист Пачовський, Іван Дурбак.

*У подвір'ї Академічного дому у Львові. Літо, 1933 р.*

*в останніх роках свого життя займався переважно україністичними дослідженнями і гуртував навколо себе колишніх, ще зі Львова, і нових студентів. Саме з цього Семінару Я. Янова виросли такі відомі польські славісти та україністи, як В. Вітковський, Я. Ріґель, П. Зволінський, Т. Голинська. Троє останніх — відомі будівничі україністики у варшавському науковому середовищі. У напрямку українознавства були скеровані А. Фаловський, Б. Зінкевич-Томанська, А. Больківна, Й. Куницька, а серед істориків літератури — Р. Лужний і В. Мокрий.*

*Закінчуючи свій начерк про життя і творчу діяльність Я. Янова, хочемо підкреслити високий науковий рівень його праць. Подиву гідний їх тематичний діапазон: мовознавство (насамперед діалектологія й історія мови), літературознавство (старожитня світова писемність, загальна слов'янська література, релігійна і світська давньоукраїнська література з окремим наголосом на апокрифічну, житійну, літургічну, частково полемічну), історія з деяким виокремленням проблем історичної географії (факультативно). При цьому зацікавлення Я. Янова-філолога проектувалися, як правило, у сферу культури і етнології. Дуже важлива риса ученого — вміння бачити або й передбачати історичне тло різноманітних явищ. Мовні дослідження, наприклад, у ділянці діалектології і лексикології часто випроваджують ученого зі сфери суто „мовної" у площини історично-суспільної і етнонародознавчої проблематики. У нього нерідко вузьке і спеціальне вказує шлях до широких дослідницьких висновків. Іншою особливістю мовознавчих досліджень Я. Янова є те, що вони служать начебто „вступом" до опису, пізнання кодикології пам'ятки, врешті інтерпретації, визначення належности її тому чи іншому народові. Прикметною рисою Я. Янова як історика літератури є виразне тяжіння до давньої літератури і писемности. (Останнє аж ніяк не означає, що вчений не цікавився новою літературою. Він досліджував, зокрема, творчість Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка.) У полі зору Я. Янова — українська література княжої доби, література доби Ренесансу, Бароко, Просвітництва. Значні його зацікавлення фольклором (казка, колядка). У науковій лабораторії Я. Янова виразно простежується класичний підхід до оцінки пам'яток писемности (врахування усієї сукупности даних про пам'ятку, незалежно від її типу і жанру, умов появи і провенієнції, авторства тощо). Публікуючи і коментуючи пам'ятку, вчений скрупульозно дотримується археографічних правил. Я. Янову чужа риторика, він сторонився усіляких домислів — тримався тільки фактів і міцної арґументації.*

*Ян Янів усе своє життя присвятив праці на науковій та педагогічній ниві. Багато питань українознавства були вперше поставлені і переконливо розв'язані саме в його дослідженнях. Доробком цього вченого, його дослідницькою методикою повинна широко послуговуватися сучасна наука.*

*У пошанівок ученого належало б зібрати і видати в одному томі разом із недрукованими працями усі його українознавчі дослідження. Вони не застаріли і, як зазначалось, маловідомі у наукових колах. Таке видання було б знаком щирої вдячности української наукової громадськости польському філологові-славістові.*

*Олег КУПЧИНСЬКИЙ*

# БІБЛІОГРАФІЯ ВАЖЛИВІШИХ ПРАЦЬ З УКРАЇНОЗНАВСТВА*

## Публіковані праці

1. Наблюдения над частицами в славянских языках. I. Разыскания в области первичной формы числительного один и происходящих из него частиц.— Ташкент, 1919.— 19 с.
2. Błędy ortograficzne i gramatyczne w zadaniach polskich Rusinów lwowskich // Język Polski.— Kraków, 1924.— Rocz. IX.— S. 12—17.
3. Jeszcze o błędach ortograficznych i gramatycznych w zadaniach polskich Rusinów lwowskich // Język Polski.— Kraków, 1924.— Rocz. IX.— S. 51—52.
4. Z deklinacji małoruskiej (Dativus, Instumentalis, Vocativus Pluraris) // Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1925.— Rocz. V.— Zesz. 1.— S. 8—10.
5. Gwara małoruska Moszkowiec i Siwki naddniestrzańskiej z uwzględnieniem wsi okolicznych.— Lwów, 1926.— 232 s.

   *Рец.: Iwaszków M.:* Lud.— Lwów, 1926.— T. XXV.— S. 117—120.
6. Z deklinacji małoruskiej // Prace Filologiczne.— Warszawa, 1926.— T. X.— S. 337—356.
7. Ze studiów nad tekstem Ewangelii Peresopnickiej (1556—1561). Część I // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1926.— Rocz. VI.— S. 3—7.
8. Źródła Ewangelii Peresopnickiej // Slavia.— Praha, 1926—1927.— Roč. V.— S. 470—499.
9. Ze stosunków językowych małorusko-rumuńskich // Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского.— Ленинград, 1928.— С. 452—458.
10. Uwagi o gwarach huculskich, śladach ich stosunków z polszczyzną oraz o pierwotnej ludności Ziemi Czerwieńskiej // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1928.— Rocz. VIII.— S. 51—59.
11. Z fonetyki gwar huculskich // Symbolae Grammaticae in honorem J. Rozwadowski.— Kraków, 1928.— [T.] II.— S. 259—290.
12. Kaznodzieja z capią brodą // Lud.— Lwów, 1928.— T. XXVII (Seria II, t. XVII).— S. 124—127.

    *Відбиток:* Lwów, 1928.— 5 s.
13. Źródła niektórych baśni ludowych w Polsce i na Rusi. [Część] Gesta Romanorum // Lud.— Lwów, 1928.— T. XXVII (Seria II, t. VII).— S. 1—40.

    *Відбиток:* Lwów, 1928.— 42 s.

* Вибрана „Бібліографія важливіших праць з українознавства" Я. Янова спирається на матеріали особової справи дослідника (ДАЛО, ф. 26, оп. 5, спр. 2250) і вищезгадані праці Т. Улевича, Т. Лер-Сплавінського, Р. Лужного та працю Ґ. Е. Карпінської і М. Нев'ядомської „Bibliografia zawartości „Ludu" za lata 1895—1985" (Wrocław, 1988). Деякі роботи, що уміщені нині у рубриці „Неопубліковані праці", можливо, останнім часом уже побачили світ. За цим до кінця не вдалося простежити.

*Рец.: Krzyżanowski Jul.:* Pamiętnik Literacki.— Kraków, 1931.— Rocz. XXVII.— S. 495—500.

Статтю супроводжує короткий зміст французькою мовою: Lessourges des quelques contes populaires polonais et ruthènes.

14. Une contribution à l'étude de la littérature polono-ruthène au XVII-ème et XVIII-ème siècles // Sbornik Praci I. Sjezdu Slovanských Filologů v Praze 1929.— Praha, 1932.— Sv. II. Přednášky...— S. 871—876.

Праця є скороченим варіантом реферату Я. Янова, виголошеного на I з'їзді славістів у Празі 1929 р. Існує два переклади її французькою мовою. Перший, під заголовком „De la littérature polono-russe des XVII-ème et XVIII-ème siècles", був не точний, пізніше відкликаний і для публікації замінений іншим.

15. O przekładzie „Wieczności piekielnej" na język polski i ruski (Hieremiasz Drexelii: Infernus, damnatorum carcer et rogus) // Prace Filologiczne.— Warszawa, 1929.— T. XIV.— S. 414—475.

*Відбиток:* Warszawa, 1930 (Разом із працею: „Wpływ M. Reja na Ruś").

*Рец.: Krzyżanowski Jul.:* Pamiętnik Literacki.— Lwów, 1931.— Rocz. XXVII.— S. 296—500.

16. Język ruski w ewangeliazu kaznodziejskim z Trościańca XVI w. Wstęp i część I: Cechy fonetyczne // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1929.— Rocz. IX.— S. 197—206.

*Відбиток:* Lwów, 1930.

17. Tłumaczenia ruskie z Postylli M. Reja w ewangeliarzach kaznodziejskich XVI i XVII wieku // Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1929.— [T.] XXXIV.— N 8.— S. 2—10.

*Відбиток:* Kraków, 1929.

*Рец.: Kolbuszewski K.:* Pamiętnik Literacki.— Lwów, 1928.— T. XXV.— S. 498—499; 1931.— T. XXVIII.— S. 170.

18. Les traductions ruthènes tirées de la Postille de Nicolas Rej dans les évangéliaires du XVI-e et du XVII-es, destinées à l'édification des fidèles. Présenté dans la séance du 14 oktobre 1929 // Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres. Classe de Philologie... [Cracovie], 1929.— P. 218—221.

*Відбиток:* [Cracovie], 1929.

Скорочений і дещо перероблений зміст статті „Tłumaczenia ruskie z Postylli M. Reja..."

19. Z literatury polsko-ruskiej XVII i XVIII wieku (Wieczność piekielna, Wielkie Źwierciadło Przykładów i urywki innych dzieł w rękopisie Sokolskim) // I. Sjezd Slovanských Filologů w Praze.— Praha, 1929.— S. 6.

Скорочений виклад реферату, виголошеного на I з'їзді славістів, що був виданий і розповсюджений перед з'їздом.

20. Wpływ M. Reja na Ruś (notatka) // Prace Filologiczne.— Warszawa, 1929.— T. XIV.— S. 476.

*Відбиток:* Warszawa, 1930 (Разом із працею: „Wieczność piekielna...").

*Рец.: Krzyżanowski Jul.:* Pamiętnik Literacki.— Lwów, 1931.— Rocz. XXVII.— S. 495—500.

21. Przynależność regionalna oraz geneza zbiorku G. Prokopowicza Kujbiedy // Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1931.— T. XXXVI.— N 8.— S. 4—6.

22. Legendarno-apokryficzne opowieści ruskie o Męce Chrystusa ( z uwzględnieniem zabytków staropolskich) // Prace Filologiczne.— Warszawa, 1931.— T. XV, cz. II.— S. 1—118.

*Відбиток:* Warszawa, 1931 (Разом із працею: „Przyczynek do źródeł ewangeliarza").

*Рец.: Turska H.:* Balticoslavica.— Wilno, 1933.— T. I.— S. 189—190; *Перетц В.:* Труды Института славяноведения АН.— 1932.— Т. I.— С. 461—462.

23. Przyczynek do źródeł ewangeliarza popa Andrzeja z Jarosławia (Przekład ruski pasji z Postylli M. Reja) // Prace Filologiczne.— Warszawa, 1931.— T. XV, cz. II.— S. 119—163.

*Відбиток:* Warszawa, 1931.

*Рец.: Turska H.:* Balticoslavica.— Wilno, 1933.— T. I.— S. 190—191.

24. Z literatury polskiej i ruskiej XVI—XVIII wieku (Wielkie Źwierciadła Przykładów, Lucydarz oraz urywki z dzieł św. Augustyna, Dazzy, Flawiusza, Skargi i innych autorów w rękopisie Sokolskim) // Sbornik Praci I Sjezdu Slovanských Filologů w Praze.— Praha, 1929.— 1932.— Sv. II.— S. 60—73.

*Відбиток:* Praha, 1931.— 14 s.

*Рец.: Krzyżanowski Jul.:* Pamiętnik Literacki.— Lwów, 1931.— Rocz. XXVII.— S. 495—500.

25. Exemplum o czarcie wiodącym do zbrodni przez opilstwo (Przyczynek do legendy Kraszewskiego oraz do „przykładów" Powodowskiego i Grzegorza Kwitki-Osnowianenki) // Lud.— Lwów, 1932.— T. XXXI (Seria II, t. XI).— S. 12—34.

*Відбиток:* Lwów, 1932.

*Рец.:* Znamierowska-Prüfferowa M.: Balticoslavica.— Wilno, 1936.— [T.] II.— S. 207.

У відбитку резюме французькою мовою під заголовком: „L'exemple" dudiable qui mène au crime par l'ivresse".

26. Romans o Barlaamie i Jozafacie w przeróbce Skargi, Baranowicza i Lichoniewicza // Przegląd Humanistyczny.— Lwów, 1932.— [T.] VII.— S. 41—66.

*Відбиток:* Lwów, 1932.

*Рец.: Małecki M.:* Rocznik Slawistyczny.— Kraków, 1936.— T. XII.— S. 174—175.

27. Plagiat Grzegorza Prokopowicza Kujbiedy z Cyryča Trankwiliona Stawrowieckiego // Slavia.— Praha, 1932.— Roč. XI.— S. 480—517.

28. Historia Barlaama i Jozafata w przekładzie Sebastiana Piskorskiego (XVII w.) // Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1933.— T. XXXVIII.— N 6.— S. 4—6.

*Відбиток:* Kraków, 1933.

29. Do dziejów „Historii Barlaama i Jozafata" w przekładzie Udriszte Năsturela // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1933.— Rocz. XIII.— S. 144—150.

*Відбиток:* Lwów, 1933.— 7 s.

У праці обговорюється переклад румунської „Історії Варлаама і Йосафата", що був створений і виданий 1648 р. Крім того, розглядається історія літературознавчих студій і оцінок Д. Ростовського і П. Скарги стосовно твору.

30. Histoire de Barlaam et Josaphat d'après la traduction de Sebastien Piskorski (XVII-e siècle). Présenté dans la séance du 16 juin 1933 // Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Letres. Classe de Philologie...— Cracovie, 1933.— P. 55—59.

   *Відбиток:* Cracovie, 1933.

   Публікація є французьким перекладом реферату про „Історію Варлаама і Йосафата", опублікованого у „Sprawozdaniach Polskiej Akademii Umiejętności".

31. Apokryf o dwunastu piątkach.— Lwów, 1934.— 40 s.

   Праця є відбитком з „Przeglądu Humanistycznego" за 1934 р., забороненого цензурою Львівського староства до розповсюдження. Декілька відбитків, однак, розійшлися.

32. Wpływy polskie na literature Rusi do XVIII w. (Przegląd badań dotychczasowych) // Księga referatów II Międzynarodowego Zjazdu Sławistów (Filologów Słowiańskich).— Warszawa, 1934.— Sekcja II: Historia literatury.— S. 69—73.

33. Piskorski Sebastian. Żywot Barlaama i Jozafata / Wydał i wstępem poprzedził...— Lwów, 1935.— S. CCVIII + 322 (Zabytki Piśmiennictwa Polskiego. Tom VI). [Część I: Dzieje Barlaama i Jozafata w literaturze światowej, osobliwie u Słowian; Część II: Żywot świętych Barlaama pustelnika i Jozafata króla indyjskiego].

   *Рец.: Mikulski T.* Nowa Książka, 1938.— T. V.— S. 17—18; *Krzyżanowski Jul.:* Rocznik Literacki.— Warszawa, 1936.— Rocz. 1935.— S. 254—255; Ruch Literacki.— Warszawa, 1936.— Rocz. XI.— S. 58—59; *Гординський Я.:* Записки НТШ.— Львів, 1937.— Т. CLV.— С. 246— 250.

34. Słowniczek huculski sprzed stulecia // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1936.— Rocz. XVI.— S. 257—266.

   *Відбиток:* Lwów, 1936.— 12 s.

   Праця стосується особи і творчости Івана Вагилевича, зокрема його звернення до народознавства в добу романтизму в перщій половині XIX ст.

35. Dzieła Krasickiego na Rusi // Księga referatów Zjazdu Naukowego im. Ignacego Krasickiego we Lwowie... / Pod redakcją Ludwika Bernackiego.— Lwów, 1936.— Zesz. II.— S. 193—213.

   *Рец.: Stankiewicz St.:* Balticoslavica.— Wilno, 1936.— T. III.— S. 409.

36. Nieznany przekład ukraińsko-ruski „Dialogu Polikarpa ze Śmiercią" // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1937.— Rocz. XVII.— S. 19—26.

   *Відбиток:* Lwów, 1937.

37. Słowniczek huculski sprzed stu lat // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1937.— Rocz. XVII.— S. 1—12.

38. Perkaty, perkonosy, pernonosy // Język Polski.— Kraków, 1938.— Rocz. XXIII.— S. 105—110.

39. Ważniejsze cechy gwar huculsko-pokuckich a teorie o Bołochowcach.— Warszawa, 1938.— S. 12 + mapa.

   Стаття видана як праця Komisji Naukowych badań Ziem Wschodnich у Варшаві.

40. Pochodzenie Hucułów w świetle zapożyczeń // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1938.— Rocz. 1938.— S. 26—27.

*Відбиток:* Lwów, 1938 (Разом із працею: „Wpływ słownictwa rumuńskiego na Podkarpacie...").— 14 s.

41. Wpływ słownictwa rumuńskiego na Podkarpacie, osobliwie na gwarę huculską // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1938.— Rocz. XVIII.— S. 15—22.

    *Відбиток:* Lwów, 1938 (Разом із працею: „Pochodzenie Huculów w świetle zapożyczeń").— 14 s.

    Зміст статті важливий для досліджень Гуцульщини, передусім етногенезу і народної культури гуцулів.

42. *[Рец.:]* Martel Ant. La lanque polonaise dans les pays ruthènes; avec une préface par André Mazon.— Lille, 1938.— 318 p. [з картосхемою] / (Travaux et Mémoires de l'Université de Lille, N 20) // Kwartalnik Historyczny.— Lwów, 1938.— T. LII.— S. 743—747.

43. *[Рец.:]* Петров А. Л. Древнѣйшія грамоты по исторіи карпато-русской церкви и іерархіи 1391—1498 гг. С 12 фотограф. факсимиле / Knihovna Sboru pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi při Slovanském Ustavu v Praze.— Praha, 1930. Č. 1 // Balticoslavica.— Wilno, 1938.— T. III.— S. 513—516.

44. *[Рец.:]* Яворскій Ю. А. Новыя рукописныя находки в области старинной карпаторусской письменности XVI—XVIII вѣков / Knihovna Sboru pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi při Slovanském Ústavu v Praze.— Praha, 1931. Č. 2 // Balticoslavica.— Wilno, 1938.— T. III.— S. 516—522.

45. Kilka komunikatów z piśmiennictwa staropolskiego i ruskiego, [1938 p.]:

    — „Wielkie Źwierciadło Przykładów" w wydaniu 1612 r. i jego znaczenie dla badacza edycji późniejszych oraz folkloru.

    У статті досліджується один із раритетів Бібліотеки Варшавського університету.

    — Tłumaczenia i przeróbki „Żywotów Świętych" P. Skargi na Rusi z uwzględnieniem „Menej" Dmytra Rostowskiego.

    До статті додано список статей учня Я. Янова доктора Теоктиста Пачовського, 1939 р.

    — Dramaty szkolne w rękopisach bazylianów żyrowieckich (1751—1702 r.) z uwagą o wątku (motywie) syna marnotrawnego.

    — Prototyp zaginionego druku z 1627 r. „Розмова о смерти".

    — O łemkowskim wyborze z „Wielkiego Źwierciadła", według edycji z 1612 r.

    Подані повідомлення написано у різних роках і зреферовано на засіданні Komicji Historii Literatury Polskiej PAU 14 червня 1952 р. Залишилися у чорновому варіанті, швидше нагадують матеріали. Відомості про них узято з записки Я. Янова, що була подана на розгляд Комісії.

    — Czeska wersja „Kalila wa Dimma" (przeróbka Pańczatantry) „Pravidlo lidskeho života" z 1528 r. oraz przypuszalne ślady jej w Polsce i na Ukrainie.

46. Z badań nad słownikami staroruskimi. Część I. Uwagi o zbiorze „Synonima sławenorosskaja" z XVII w. // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1939.— Rocz. XVIII.— Zesz. 3.— S. 257—264.

    *Відбиток:* Lwów, 1939.— 11 s.

    *[Рец.:] Sławski F.:* Rocznik Sławistyczny.— Kraków, 1950.— [T.] XVI.— S. 375. У праці досліджуютья питання українсько-польських культурних відносин XVII—XVIII ст.

47. Szach „pies" // Język Polski.— Kraków, 1947.— Rocz. XXVII.— S. 106—108.

48. Jeszcze o surmie // Język Polski.— Kraków, 1947.— Rocz. XVII.— S. 168—172.

49. Tłumaczenia i przeróbki z Postylli M. Reja w pouczeniach ruskich (Tymczasowy wykaz około 50 kodeksów) // Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1947.— T. XLVIII.— S. 301—306.

    *Відбиток:* Kraków, 1947.

    *Рец.: Hernas Cz.:* Pamiętnik Literacki.— Kraków, 1952.— Rocz. XLIII.— S. 668.

50. Problem klasyfikacji ewangeliarzy „uczytelnych" (kaznodziejskich). Część I: Grupa środkowo-podolska // Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1947.— Rocz. XLVIII.— S. 296—301.

    *Відбиток:* Kraków, 1947.

51. Galatowski Joanicjusz // Polski Słownik Biograficzny.— Kraków, 1948.— T. VII.— S. 221—222.

52. Ze studiów nad ewangeliarzami „uczytelnymi" XVI—XVII w. // Slavia.— Praha, 1950.— Roč. XIX.— S. 317—335.

53. Leksykografia wschodnio-słowiańska do końca XVII w. Cz. I: Uwagi o „Azbukownikach" i „Rozmównikach" byzantyńsko-rosyjskich; Cz. II. 1: Leksykon P. Beryndy i jego stosunek do nauki zachodnio-europejskiej; Cz. II, 2. Etymologie Maksyma Greka, Manuela Retora i innych autorów w słowniku imion P. Beryndy z 1627 r. // Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1951.— Rocz. LII.— S. 129—135, 327—334, 466—474.

54. O niezwykłej popularności dzieł C. Tr. Stawrowieckiego na Rusi w XVII w. i ich przeróbkach na Zakarpaciu // Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności.— Kraków, 1951.— Rocz. LII.— S. 899—903.

    *Відбиток:* Kraków, 1951.

    Я. Янів висуває припущення, що Ставровецький був автором переробки польського „Dialogu Polikarpa ze Śmiercią".

55. Pochodzenie słowa syngiczagacz w poezji Tarasa Szevczenki (O wpływach orientalnych na język ukraiński) // Studia z filologii polskiej i słowiańskiej.— Warszawa, 1958.— T. 3.— S. 203—209.

    Розвідка адресувалася Т. Ковальському (для „Księgi pamiątkowej Tadeusza Kowalskiego..."), але після смерти Я. Янова не була опублікована.

## Неопубліковані праці

56. Berynda Pamvo. Lexikon sławeno-rosski i imen tolkowanije. Wydanie krytyczne według edycji z 1627 r.

    Обсяг: початкові уваги про П. Беринду — два аркуші, текст самого словника становить 391 сторінку машинопису. У 1950-х роках словник готувався до друку. Оскільки автор не встиг написати вступної статті, то, на його побажання, замість неї планувалось умістити розвідку про Беринду із „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności".

57. Gizel Inocenty.

    Стаття обсягом три сторінки. Підготовлена на замовлення „Polskiego Słownika Biograficznego", але з невідомих причин не була прийнята і опублікована. Текст статті мав бути вилучений і пересланий авторові з нотаткою „Skreślono na wniosek Redakcji", але його досі не виявлено.

58. Jakub Ujek na Rusi.

    Текст статті виявити не вдалося.

59. Polikarp na Rusi.

    Обсяг 14 сторінок машинопису. Праця була вислана до „Księgi Pamiątkowej ku czci prof. Stanisława Pigonia". Стосується „Rozmowy Mistrza ze śmiercią".

60. Plenariusz P. Beryndy (доля праці не відома).

61. Polono-rosso-ucrainica. Cztery rozprawki językowo-stylistyczne:

    — Podłoże gwarowe w objaśnieniach „Leksykonu Beryndy" z 1627 r.

    — Dwie edycje czy dwa warianty „Leksykonu Beryndy".

    — Emendacje wiersza T. Szewczenki o jednym samotnym drzewie: „У бога за дверми..."

    — „Lexikon polsko-slawenskij" z 1670 r.

62. Wybór tekstów literackich ukraińskich (ze słowniczkiem). Chrestomatia słowiańska pod redakcją Tadeusza Lehra-Spławińskiego. Część III. Teksty wschodnio-słowiańskie.

# МАРІЯ ПШЕП'ЮРСЬКА-ОВЧАРЕНКО — ДОСЛІДНИЦЯ МОВИ НАДСЯННЯ

*Визначний український діалектолог професор-славіст Марія Пшеп'юрська-Овчаренко (19 вересня 1909 — 14 січня 1998) народилася у с. Тернавці Переворського повіту (тепер Польща) у родині священика. Її батько Андрій Пшеп'юрський (1874—1945) був активним громадським діячем на Мостищині — організатор просвітянського і кооперативного руху, член Центрального комітету Українського національно-демократичного об'єднання, духівник Українських січових стрільців. „Родина Пшеп'юрського належала до найсвідоміших українських родин в окрузі. Це стосувалося як батька, так і п'ятьох дітей і [...] Син Богдан і дочка Дарія стали жертвами сталінського терору"*[1].

*Після початкової школи М. Пшеп'юрська навчалася в Українській жіночій гімназії в Перемишлі, по закінченню якої 1928 р. вступила у престижний не лише в Польщі Краківський Ягеллонський університет. Уже з першого курсу обдарована студентка проявляє особливе зацікавлення живою розмовною мовою рідного Надсяння. Професор цього університету І. Зілинський, який на той час був уже широковідомим у науковому світі мовознавцем, зокрема фонетистом*[2]*, діалектологом*[3]*, засновником української лінґвістичної географії*[4]*, зумів розбудити, поглибити і закріпити зацікавлення діалектологією — цією найбільш пов'язаною з життям галуззю мовознавства, зумів розпізнати в молодій М. Пше-*

---

[1] Див.: Закревська Я. Видатна дочка Надсяння професор Марія Пшеп'юрська-Овчаренко // Перемишль і Перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством імені Т. Шевченка в Польщі. 24—25 червня 1994 року в Перемишлі.— Перемишль; Львів, 1996.— С. 281.

[2] Див.: Ziłyński J. Opis fonetyczny języka ukraińskiego.— Kraków, 1932.

[3] Див.: Зілинський І. Проба упорядкованя українських говорів // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ).— Львів, 1914.— Т. CXVII—CXVIII.— С. 333—375; його ж. До питання про діялєктольоґічну клясифікацію українських говорів // Там само.— Львів, 1925.— Т. CXLI—CXLIII.— С. 1—19 окремої пагінації; його ж. З фонетичних студій. У справі лабіалізації та веляризації в українській і в декотрих інших слов'янських мовах // Lud Słowiański.— Kraków, 1930.— Т. 1.— S. A169—A212; його ж. Карта українських говорів з поясненнями // Праці Українського наукового інституту.— Варшава, 1933.— Т. XIV та ін.

[4] Див.: Дзендзелівський Й. О. І. Зілинський і початки застосування лінгвогеографічного аспекту в українській діалектології // Мовознавство.— 1991.— № 2.— С. 24—36; його ж. Початки застосування лінгвогеографічного аспекту в українській діалектології (З історії української діалектології) // Македонски Јазик. Год.. XL—XLI, 1989—1990. Посветено на академик Божидар Видоески по повод 70 годиштината.— Скопје, 1995.— С. 165—180.

*п'юрській майбутнього талановитого діалектолога. На другому курсі університету молода дослідниця уже серйозно студіює говірку села Старяви (тепер Мостиського району Львівської области). Фактично уже в цей час вона визначилася з темою основної праці, про що пізніше писала: „Надсянський говір відкрив вікно у науковий світ"*[5].

*У Краківському університеті М. Пшеп'юрська здобула ґрунтовні філологічні знання з україністики, полоністики та славістики. Крім викладів професора І. Зілинського — її вчителя, наставника і порадника, вона слухала лекції таких визначних учених, як професор і відомий письменник Б. Лепкий (українська література), професори К. Нітш, Т. Лер-Сплавінський (полоністика, славістика). У 1934 р. М. Пшеп'юрська успішно закінчила університет.*

*На масив говорів (діалекту), який ми тепер називаємо надсянські говори, перший звернув увагу невтомний І. Верхратський у праці „Про говір долівський"*[6]*, у якій подав перші відомості про його засяг, фонетику, граматику та словник. Цією працею автор здобув йому (говорові) право громадянства в українській діалектології як самостійній одиниці*[7]*. І. Верхратський перший запропонував і назву „долівський говір": від доли, долиняни — так сусідні лемки називають українців околиці Перемишля та Ярославля. М. Пшеп'юрська цілком слушно гадає, що „назву цю не можна уважати за зовсім докладну, бо вона не всюди відповідає ґеоґрафічному виглядові терену"*[8] *і задумується над більш відповідною назвою. Я. Закревська, яка листувалася з М. Пшеп'юрською, стверджує, що термін „надсянський говір" належить М. Пшеп'юрській*[9]*. Очевидно, це таки так, але все ж, мабуть, І. Зілинський до цього теж мав якийсь стосунок: якщо не підказав його своїй учениці, то в усякому разі підтримав чи схвалив її ідею. Взагалі, цікавий випадок: авторка ще не встигла „зрекламувати" новий термін у своїх публікаціях, а в літературі, і саме І. Зілинський, його вже вживає. У його „Карті українських говорів" в леґенді самої мапи вказується, яким штрихуванням відзначаються різні говори: південноволинський, подільський, наддністрянський (опільський), надсянський, бойківський і т. ін., а в поясненнях до мапи при новому терміні „надсянський" немає ніяких зауважень*[10].

*Дослідниця вмотивовує запропоновану нею назву: „[...] ядро нашого говору лежить над рікою Сяном, тому й назва від неї [річки.— Й. Д.] буде відповіднішою й точнішою"*[11]*. Безперечно, що термін „надсянський говір" (діалект) більш вдалий, тому так швидко був прийнятий; він співвідносний з іншими діалектними термінами на позначення діалектних масивів —* ***наддністрянський, середньонаддніпрянський, надпрутський, надбузькі говори*** *і т. ін.*

---

[5] Див.: Овчаренко М. Мова українців Надсяння // Ярославщина і Засяння. 1931—1947. Історично-мемуарний збірник.— Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1986.— С. 289 (цитуємо за Я. Закревською).

[6] Записки НТШ.— Львів, 1900.— Т. XXXV—XXXVI.— Кн. III—IV.— С. 1—128 окремої паґінації.

[7] Пшеп'юрська М. Надсянський говір // Праці Українського наукового інституту.— Варшава, 1938.— Т. XLIV.— С. 1.

[8] Там само.

[9] Закревська Я. Видатна дочка...— С. 285.

[10] Зілинський І. Карта...— С. 7.

[11] Пшеп'юрська М. Надсянський говір.— С. 1.

*Розпочавши на перших курсах університету спостереження надсянської говірки села Старяви і залишаючись вірною своїй темі, М. Пшеп'юрська з часом розширює діапазон своїх діалектологічних зацікавлень на все українське Посяння, при цьому дедалі більше поглиблюючи лінґвістичне теоретичне осмислення аналізованого матеріалу. Усе це врешті-решт матеріалізувалося в солідну монографію „Надсянський говір“, що була надрукована 1938 р. як 7-ма книжка філологічної серії, а в загальній нумерації як 44-й том Праць Українського наукового інституту у Варшаві.*

*Слід зауважити, що 1938 р. був знаменним в історії української діалектології: саме в цей рік у Празі з'явилася друком монографія І. Панькевича „Українські говори Підкарпатської Руси і сумежних областей з приложенням 5 діалектологічних мап. Частина І. Звучання і морфологія“. Того ж року побачила світ велика стаття польського діалектолога К. Дейни (родом з Тернопільщини) „Podolsko-wołyńskie pogranicze językowe“*[12].

*Монографія „Надсянський говір“ написана на підставі зібраних авторкою даних з 73 сіл Надсяння. Дослідниця використала також багату фактичним матеріалом працю І. Верхратського „Про говір долівський“, відповідні публікації в „Етнографічному збірнику“ НТШ та дотичну літературу. Ареал надсянського говору (діалекту) „обіймає [...] повіти: ярославський, перемиський, західню частину повітів мостинського й любачівського, а в люблінському воєводстві південну частину білгорайського повіту“*[13].

*У загальноукраїнському масштабі, а точніше, у порівнянні зі станом діалектології в УРСР, працю „Надсянський говір“ можна назвати новаторською, і новаторство це полягає у тому, що написана вона на тогочасному європейському рівні, зі широким застосуванням лінґвогеографічного аспекту. Наприкінці книжки уміщено мапу, на якій у досліджуваному ареалі відзначаються межі виявлення десяти мовних явищ, у тому числі дев'яти фонетичних і одного морфологічного.*

*У 1930-х роках у Західній Україні досить широко розгортаються україністичні дослідження. Потужна група україністів (українців та поляків) обстежила майже всю українську етнографічну територію в межах тогочасної Польщі. В цю групу входили І. Зілинський (у певному розумінні його можна б уважати неофіційним керівником), В. Курашкевич*[14]*, А. Княжинський, К. Дейна, Й. Шемлей, Ю. Тарнацький, Я. Рудницький, Я. Янів (Янув), Ю. Кміт, Д. Бандрівський та ін., увійшла до неї, звичайно, й М. Пшеп'юрська.*

*Значну роль у розгортанні україністичних досліджень у західноукраїнських землях у цей час відіграли часописи „Літопис Бойківщини“, що видавався у Самборі 1933—1939 (вийшло 11 випусків), „Рідна мова“ І. Огієнка (1933—1939)*[15]*, а також „Lud Słowiański“ тощо.*

---

[12] Rocznik Podolski.— Tarnopol, 1937.— T. I.— S. 1—63 окремого відбитка.

[13] Пшеп'юрська М. Надсянський говір.— С. 1.

[14] Бібліографію україністичних праць цього визначного вченого за вказаний та наступні періоди див.: Kuraszkiewicz W. Ruthenica. Studia z historycznej i współczesnej dialektologii wschodniosłowiańskiej.— Warszawa, 1985.— S. VI—IX.

[15] Докладніше про це див.: Дзендзелівський Й. Іван Огієнко — діалектолог і організатор діалектологічних досліджень // Записки НТШ. Праці Філологічної секції.— Львів, 2000.— Т. CCXXXIX.— С. 257—269.

*Взагалі, стан дослідження говорів української мови в Польщі в цей період варто було б спеціально докладно дослідити. У цей час в УРСР з'явилося друком заледве три невеликі статті: „Замітки про мову с. Любеча на Чернігівщині“ О. Синявського*[16]*, „До характеристики діалектних особливостей мови с. Кодні“ Л. Рак*[17] *та „Матеріали до вивчення мови колгоспного села“ Д. Косенко*[18].

*По закінченні Краківського університету М. Пшеп'юрська на педагогічній роботі: з 1934 р. учителька української мови у тій же Українській жіночій гімназії в Перемишлі, яку й сама шість років тому закінчила, потім (1934—1939) викладає польську мову в школі ім. М. Шашкевича, згодом св. Анни у Львові. У радянський час в 1939—1941 рр. веде українську мову у Львівському державному педагогічному та медичному інститутах і за сумісництвом обіймає посаду молодшого наукового співробітника у філіалі Інституту мовознавства АН УРСР у Львові*[19].

*Паралельно з педагогічною роботою М. Пшеп'юрська не припиняє активну наукову працю, розширюючи й поглиблюючи свої дослідження надсянського діалекту. У цей час вона вирішила дослідити й означити хоча б приблизні південно-західні його границі. Річ у тому, що в опублікованій 1938 р. монографії „Надсянський говір“ з огляду на брак відповідного матеріалу дослідниця обмежилася тільки загальним окресленням, що „між надсянським, лемківським і бойківським говорами простягається смуга змішаних і перехідних говірок, на яких територіях стрічаються елементи цих сусідніх говорів“*[20].

*Взагалі слід зауважити, що визначити межі окремих діалектів (зон, груп говорів), особливо на теренах старожитних діалектних масивів, досить складно, бо межі ці звичайно досить розмиті. До того дослідники цікавилися переважно визначенням меж між лемківським та бойківським, бойківським та наддністрянським діалектами й обходили чи не брали до уваги існування надсянського діалекту*[21].

*Для реалізації поставленого завдання М. Пшеп'юрська вирішила за певною анкетою зібрати нові матеріали, лінґвогеографічне вивчення яких дало б змогу зробити відповідні обґрунтовані об'єктивні висновки. Оскільки йдеться про південно-західну межу надсянського діалекту, то збирання матеріалів у відповідних повітах проводилось за досить густою мережею опорних пунктів, щоб виловити географічне поширення*

[16] Мовознавство.— 1934.— № 1.— С. 91—97.

[17] Там само.— 1937.— № 11.— С. 55—83.

[18] Там само.— № 12.— С. 105—116.

[19] Закревська Я. Видатна дочка...— С. 283.

[20] Пшеп'юрська-Овчаренко М. На пограниччях надсянського говору. Фонетика // Збірник пам'яті Івана Зілинського (1879—1952). Спроба реконструкції втраченого ювілейного збірника з 1939 р.— Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1994.— С. 363; її ж. На пограниччях надсянського говору // Записки НТШ. Збірник Філологічної секції.— Нью-Йорк; Париж, 1954.— Т. CLXII.— С. 55.

[21] Див.: Княжинський А. Межі Бойківщини // Літопис Бойківщини.— Самбір, 1931.— Ч. I.— С. 24—27; його ж. З бойківсько-лемківського пограниччя // Там само.— 1934.— Ч. III.— С. 1—11; Рудницький Я. До бойківсько-наддністрянської мовної межі // Там само.— 1935.— Ч. V.— С. 9—14; Зілинський І. Границі бойківського говору (з картою) // Там само.— 1938.— Ч. X.— С. 75—87; його ж. Питання про лемківсько-бойківську мовну границю // Lud Słowiański.— Kraków, 1938.— T. IV. — S. A75—A101 (з мапою „Діялектологічна карта Лемківщини й суміжних говорів); Stieber Zd. Wschodnia granica Łemków // Sprawozdania Polskiej Akademji Umiejętności.— Warszawa, 1935.— T. XL.— N 8.

*мовних явищ, які дослідниця вважала „типовими для надсянського говору“[22]. Так, у 1937—1940 pp. у Добромильському повіті обстежено 28 сіл, у Мостиському — 12, а в Перемишльському — 13. Дані з інших повітів для досліджуваної проблеми мали, звичайно, також важливе, й все-таки другорядне значення. Тому у Самбірському і Рудецькому повітах (це уже наддністрянські говори) обстежено по 4 населені пункти, у Городецькому повіті (також територія наддністрянських говорів) — 2 села та в Яворівському повіті (на північно-східному пограниччі надсянських з наддністрянськими говорами) — 3 села.*

*М. Пшеп'юрська бере участь у конференціях, симпозіумах, виступаючи з доповідями про свої нові наукові здобутки. У 1940 та 1941 pp. АН УРСР та Київський університет запрошували її на конференції. У нас немає відомостей про теми її виступів у Києві, очевидно, доповідала про надсянський діалект і можливо, про його південно-західну межу, чим якраз тоді займалася. Я. Закревська так пише про її виступи в Києві: „Слухачів полонили надзвичайно цікаві малодосліджені говори найдалі на захід висунених українських пограничних земель, а й величезний фактичний матеріал, відповідний науковий рівень його аналізу і цілком оригінальні висновки авторки. Тим більше, що серед слухачів були такі відомі й авторитетні мовознавці, як А. Кримський та Л. Булаховський, які у своїх виступах з приводу доповіді і в приватних розмовах дуже прихильно поставилися до доповідачки“[23].*

*М. Пшеп'юрська в приватному листі до Я. Закревської від 17 липня 1990 р. так згадує про своє перебування в Києві: „Київ привітав нас, „західняків“ незвичайно тепло.*

*Хочу згадати тут про знайомство з такими видатними вченими, як акад. Кримський, Л. Булаховський та ін. Трапилося таке, що після моєї доповіді під час дискусії якийсь Авраам Мойсеєвич накинувся на мене російською мовою, що „бачите, говорить про діалекти, а сама промовляє також діалектом. У моїй обороні виступив проф. Булаховський, хоч він ні словом не згадав „Мойсеєвича“, але дуже позитивно заговорив про мою доповідь. Потім у такому тоні говорив проф. Жирмунський з Москви. Проф. Булаховський попросив мене навіть пообідати з ним в одному з київських ресторанів.*

*Цікава для мене була і зустріч з акад. А. Кримським. У часі листопадової конференції 1940 р. в їдальні Академії [...] до мого столу присівся проф. Кримський і, не вагаючись, запитав: „Як маєтьса митрополит Шептицький?“ Така розмова могла дивувати в часи сталінських репресій [...] Пам'ятаю також, що після доповіді в Київському Пєдінституті мене обступили студенти, заторкуючи в розмові питання про діалекти“[24].*

*22 травня 1939 р. професорові І. Зілинському виповнилося 60 років. У зв'язку з цим восени 1938 р. зародилася ідея підготовки збірника на честь визначного вченого, створено комісію для організації вшанування 30-ліття його праці та 60-річчя життя. Очолив її Богдан Лепкий. До*

[22] Див.: Пшеп'юрська-Овчаренко М. На пограниччях надсянського говору.— С. 55.

[23] Закревська Я. Видатна дочка...— С. 283.

[24] Там само.— С. 283—284.

*збірника було подано 55 статей, у тому числі 26 українських вчених, 13 польських, по 3 німецьких, болгарських і чеських, по 2 статті французьких і словацьких та по 1 статті з Голландії, Словенії й Румунії. Проте вибух Другої світової війни унеможливив видання збірника. І лише значними зусиллями професоровів Ю. Шевельова, О. Горбача та М. Мушинки цей збірник реконструйовано і видано в 1994 р., тобто через 55 років. Про долю поданої до збірника статті М. Пшеп'юрської див. далі.*

*Як відомо, 20-ті і початок 30-х років минулого століття характеризувалися значним пожвавленням у галузі слов'янських діалектологічних досліджень, зокрема широким запровадженням лінґвогеографічного аспекту (праці Л. Тенера, П. Бузука, В. Чистякова, К. Ніча, М. Малецького). Відомий український діалектолог І. Зілинський розпочинає працю над українським лінґвістичним атласом, який спершу називає „Мовний атлас Галичини, Холмщини й Підляшшя", пізніше — „Лінґвістичний атлас української мови" і нарешті „Мовний атлас Галичини"[25]. У 1935 р. він уклав „Квестіонар (питальник) до лінґвістичного атласу української мови", що охоплював 500 питань, у тому числі 454 лексичні, а решта стосувалися головно словозміни та частково словотвору[26]. У кількох селах діалектологічні матеріали зібрав сам І. Зілинський, основну ж роботу в цьому покладав на своїх вихованців по Краківському університету — абсолвентів і ще студентів; якусь частину роботи мали виконувати вчителі, гімназисти старших класів та ін. Збір розпочався під час літніх канікул 1935 р. Активну участь у роботі в терені взяла на той час (з 1934 р.) маґістр філософії в обсягу слов'янської філології М. Пшеп'юрська-Овчаренко. Зібрала вона матеріали з 6 населених пунктів, зокрема, в селах Брилинці Перемишльського повіту (тепер у Польщі), Біща, Вільхівці Білгорайського повіту (Польща), Старе Село Любачівського повіту (Польща), Старява Мостиського повіту (тепер Мостиського району Львівської области; у цьому селі М. Пшеп'юрська 9 травня 1931 р., тобто ще як студентка третього курсу провела записи за „Діалектологічним квестіонарем 1331 р.)". Записи зроблено докладною фонетичною транскрипцією на базі латинської польської графіки*[27].

---

[25] Влітку 1968 р. син І. Зілинського Орест рукопис проспекту „Мовний атлас Галичини", що його в 1940—1942 рр. проф. І. Зілинський готував для друку, передав авторові цих рядків для ознайомлення (див.: Дзендзелівський Й. О. Проспект „Мовного атласу Галичини" проф. Івана Зілинського" // Prace Filologiczne.— Warszawa, 1971.— T. XXI.— S. 335—366. Передрук: Дзендзелівський Й. Українське і слов'янське мовознавство.— Львів, 1996.— С. 436—463. У 1967 р. О. Зілинський з архіву батька передав нам також діалектологічні питальники (квестіонари) І. Зілинського, зошити зі зібраними відповідями та деякі інші матеріали.

[26] Крім того, І. Зілинський опрацював й інші питальники, зокрема „Діалектологічний квестіонар (1931)", „Квестіонар (словник) малий", „Морфологічна анкета" та ін. (див. поклик № 26). Ці питальники учні проф. І. Зілинського також широко використовували для збирання діалектних матеріалів.

[27] Усі зібрані для „Мовного атласу Галичини" матеріали автор цих рядків опрацював і опублікував у вигляді постатейних на кожне питання усіх питальників зведених відповідей; див.: [Дзендзелівський Й.], Karaś M. Studia nad dialektologią ukraińską i polską (Z materiałów b. katedry języków ruskich UJ) // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. CCCLXXVI. Prace językowe.— Kraków, 1975.— Zesz. 44. Див. рецензії на цю публікацію Д. Чижевського (Slavia Orientalis.— Warszawa, 1976.— Rocz. XXV.— S. 519—520, М. Лесіва (Наша

*Із рукописних спогадів С. Рабій-Карпинської (також учениці І. Зілинського, яка досліджувала бойківський діалект) довідуємося про тематику викладів професора у Краківському університеті: описова фонетика української мови, становище східнослов'янських мов, з особливим підходом до української мови, різниці між українською та російською флексіями, описова граматика української мови з елементами акцентології східнослов'янських мов, діалектологія східнослов'янських мов, українська мова і її діалекти*[28].

*М. Пшеп'юрська згадує про лекції проф. І. Зілинського: „Виклади проф. Зілинського, як і його наукові праці, не визначались зовнішніми красномовними ефектами. Їх вартість полягала в речевості й незвичайній систематичности [...] Між професором і студентами ніколи не було холодної офіційности. Зілинський оточував особливою увагою тих, хто ближче цікавився лінґвістикою, хоч загалом у своєму ставленні до всіх він був завжди однаково приязний“*[29].

*Під час Другої світової війни М. Пшеп'юрська спершу залишалася у Львові, а в 1943 р. виїхала до Чехо-Словаччини, де в Празі, у Карловому університеті, поглиблювала свої знання зі слов'янської філології. Тут вона в 1945 р. здобула учений ступінь доктора. У 1943—1945 рр. в Моджанах учителює в українській гімназії, 1945—1949 рр.— у Німеччині, в таборах для переміщених осіб. 1949 р. еміґрувала до США, де спочатку в різних навчальних закладах викладала слов'янські мови. У 1952—1960 рр. працює у парафіяльній школі св. Миколая у Чикаго, у 1961—1964 рр.— професор слов'янської філології університету в Новому Орлеані, у 1964—1978 рр.— професор-славіст Східноіллінойського університету в Чарстоні, де й перейшла на пенсію. Під час літнього семестру 1970 р. викладала українську мову в Гарвардському університеті, у 1972—1985 рр. працювала на літніх курсах в Українському католицькому університеті ім. Климента Папи в Римі*[30]*. Перші роки американського періоду життя М. Пшеп'юрської, як і багатьох інших еміґрантів, були особливо важкими.*

*З 1952 р. М. Пшеп'юрська — дійсний член НТШ, 1977 р. в Східноіллінойському університеті здобула почесний титул Distinguished Faculty Member (видатного професора), з 1988 р. вона дійсний член Української вільної академії наук у Нью-Йорку.*

*Нову статтю про надсянський діалект „На пограниччях надсянського говору“, написану на підставі новозібраних у 1937—1940 рр. матеріалів, М. Пшеп'юрська опублікувала уже в Америці (1954) і до неї приклала мапу, на якій відзначається поширення 21 фонетичного та морфологічного явища.*

*Упорядники відновленого збірника на пошану проф. І. Зілинського як реконструкцію праці авторки, поданої нею в 1939 р. „На південно-західному пограниччі надсянського говору“ просто передрукували фонетич-*

---

культура (Варшава).— 1976.— № 1 (219), Я. Петере (Slavia, Praha, 1977.— Roč. XLVI.— S. 94—95). Після публікації всі матеріали, пов'язані з „Мовним атласом Галичини“, передано в Наукову бібліотеку ім. В. Стефаника НАН України у Львові.

[28] Закревська Я. Видатна дочка...— С. 282.

[29] Див.: Кисілевський К. Іван Зілинський / Українська Вільна Академія Наук. Серія „Українські вчені“, ч. 10.— Вінніпеґ, 1962.— С. 12.

[30] Закревська Я. Видатна дочка...— С. 286.

*ний підрозділ згаданої статті 1954 р., передрукувавши при цьому і мапу*[31].

*Тут, гадаємо, варто спинитися на деяких моментах.*

*У примітках на „На пограниччях надсянського говору" авторка зауважує: „Ця праця в первісному своєму вигляді становила дві окремі частини, що були готові до друку незабаром після проведення теренових дослідів. Двократний вибух війни неґативно вирішив долю рукописів, відісланих уже до друку. Тут в сконденсованій формі передаю в скороченні зібраний матеріал, залишаючи ще дальше в рукописах низку прикладів, окремих текстів і словник"*[32]*. Упорядники збірника на пошану І. Зілинського у редакційній заувазі відзначають: „Стаття, первісно призначена для збірника на пошану Івана Зілинського, була потім авторкою поширена й дещо змінена і в такому вигляді передана до редакції Записок Наукового товариства ім. Шевченка, де вона з'явилася в томі 162 (Нью-Йорк; Париж, 1954, с. 53—95). При цьому був злегка змінений її наголовок: спершу вона звалася „На південнозахідному пограниччі надсянського говору". Тут передруковуємо з незначними скороченнями першу частину цього варіанту статті, присвячену фонетичним явищам"*[33].

*У зв'язку з наведеними цитатами постають деякі питання. Про які дві частини своєї праці говорить авторка? Очевидно, йдеться не про фонетичну та морфологічну частини? Рукописи, а не рукопис були подані до друку. Один, певне, до збірника на пошану І. Зілинського, а другий? Яка його назва? Про те, що до збірника на честь І. Зілинського була подана стаття „На південно-західному пограниччі надсянського говору", очевидно, переконливо міг би свідчити ориґінал для виготовлення кліше лінґвістичної мапи з такою ж назвою, на якій ізоглосами, штрихуванням та іншими картографічними знаками вказується поширення 16-ти діалектних фонетичних і морфологічних явищ і яка мала супроводжувати цю статтю; мапа ця збереглася у приватному архіві І. Зілинського, а в 1968 р. його син Орест передав її нам разом з іншими діалектологічними матеріалами*[34]*. Упорядники реставрованого збірника на пошану І. Зілинського нічого не кажуть, чи була в архіві Зілинського сама стаття. Вірогідно, що статті не було, і вони змушені були її замінити фонетичною частиною праці 1954 р., надрукованої в 162-му томі Записок НТШ. У згаданій примітці сама авторка каже, що стаття 1954 р. у сконденсованій формі передає в скороченні зібрані (1937—1940) матеріали. Отже, це не скорочений варіант (редакція) статті „На південно-західному пограниччі надсянського говору", поданого до збірника на пошану проф. І. Зілинського, бо в цій статті йдеться не про південно-західне, тобто надсянсько-лемківське пограниччя, а про межі надсянського діалекту з усіма діалектичними масивами, які його оточують. Так у висновках до статті 1952 р., дослідниця, крім надсянських та лемківських, надсянсько-лемківських мовних рис, виділяє лемко-бойківські, бойківські, наддністрянські, надсянсько-наддніст-*

[31] Див.: Збірник пам'яті Івана Зілинського...— С. 363—381.

[32] Пшеп'юрська-Овчаренко М. На пограниччях надсянського говору.— С. 92, примітка 1.

[33] Збірник пам'яті Івана Зілинського...— С. 381.

[34] Див. посилання 25.

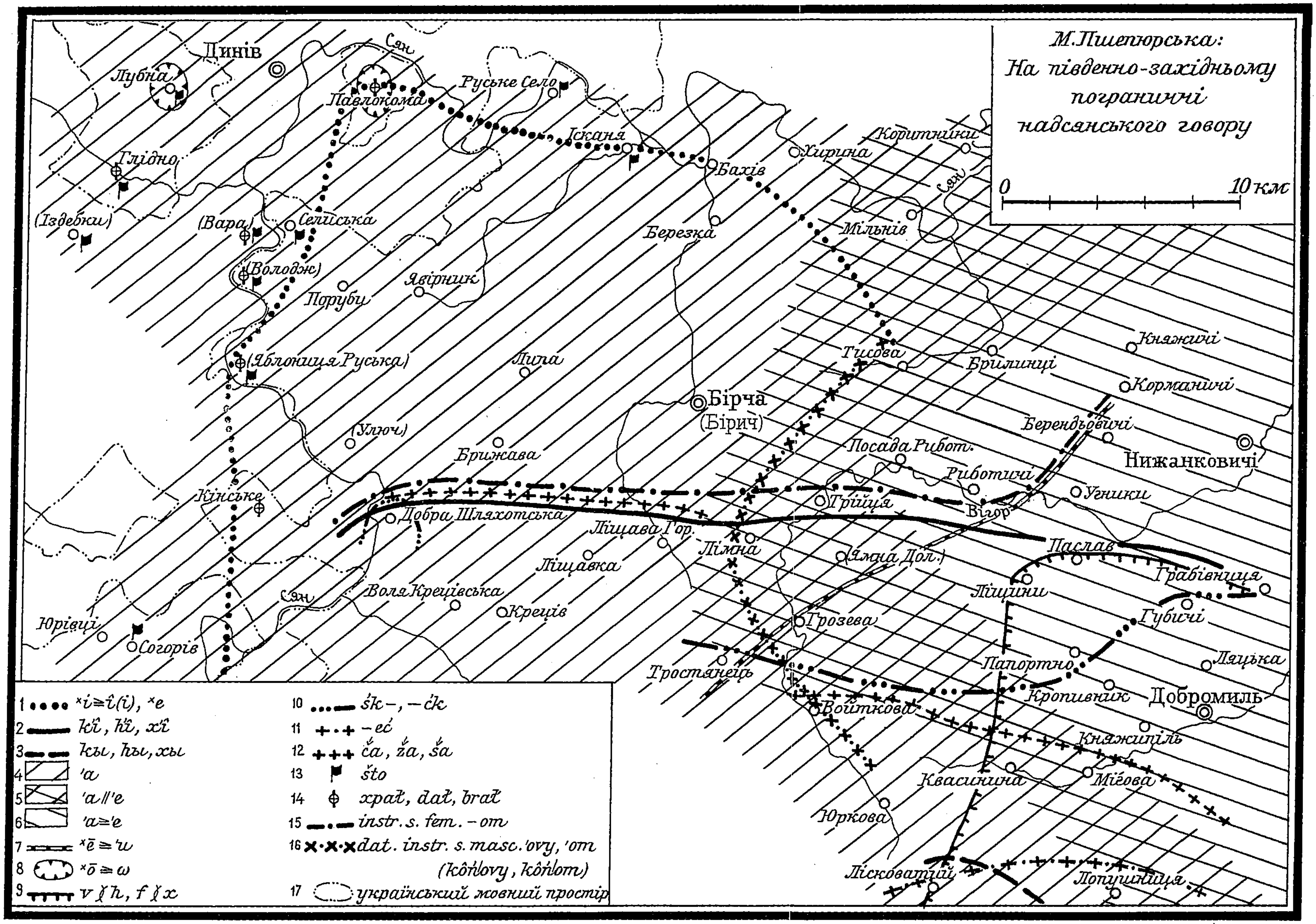



Рис. М. Кулицький

Мапа “На південно-західному пограниччі надсянського говору” із втраченої однойменної праці Марії Пшеп'юрської-Овчаренко. *1939 р.*

*рянські мовні риси й окремо говорить про польські впливи, тобто уже і про західне пограниччя надсянського діалекту (форми минулого часу чол. р. одн. типу* ***мал, дал, брал,*** *пересунення місця наголосу, лексичні запозичення, які поділяє на дві категорії: 1) дослівні типу* ***дз'ецко*** *„дитина“,* ***кс'онишка*** *„книжка“ і перероблені на український лад, тобто такою чи іншою мірою українізовані типу* ***стўшка*** *(пол. wstążka „стрічка, стьожка“). Прикладена до статті 1954 р. лінґвістична мапа також істотно відрізняється від мапи, що мала супроводжувати статтю „На південно-західному лемківському пограниччі“. По-перше, на ній фіксуються межі 21 мовного явища, а по-друге, що в цьому випадку важливіше, подано пасма ізоглос, які вказують на пограниччя надсянського діалекту не лише з лемківським, а й з бойківським та наддністрянським. Ізоглоси аналізованих явищ відповідно продовжені на схід та північний схід, зокрема:* ***в // г, ф // х гдома — вдома, г мене — в мене; х пойас, фчера*** */ сполучень* ***г'і, к'і, х'і;*** *груп* ***ч'а, ж'а, ш'а,*** *зміни* ***'а > 'е,*** *форм дав. та оруд. іменників чол. р. типу* ***кон'ови, кон'ом,*** *сполучень* ***-ск-, -цк-***[35]*. Власне, це зовсім інша мапа. Різняться мапи також масштабами і технікою виконання: мапу до статті „На південно-західному пограниччі надсянського говору“ рисував картограф-фахівець, той самий М. Кулицький, що виготовляв лінґвістичну мапу, уміщену в монографії „Надсянський говір“ 1938 р., а мапу до статті 1954 р. виконав Г. Колодій. З огляду на сказане, гадаємо, що стаття М. Пшеп'юрської 1954 р. „На пограниччі надсянського говору“ не варіант чи нова редакція праці „На південно-західному пограниччях надсянського говору“, що подавалася до збірника на пошану проф. І. Зілинського, а просто інша праця; про лише „злегка змінений її наголовок“ тут не може бути й мови.*

*Щоб дати хоч якесь уявлення про досі не виявлену статтю М. Пшеп'юрської „На південно-західному пограниччі надсянського говору“, публікуємо тут невідому досі мапу, що прикладалася до цієї статті.*

*Своєю фонетично-граматичною структурою надсянський діалект найближчий до лемківського. На думку І. Зілинського, він є єднальною ланкою, що лучила до певної міри карпатські говори з північноукраїнськими*[36]*.*

*Після Другої світової війни, згідно з радянсько-польською угодою 1945 р., значна частина надсянського населення (як і лемківського тощо) насильно була переселена до УРСР, а 1947 р. (акція „Вісла“), також під примусом,— у західні та північні райони повоєнної Польщі (ziemie nowowzyskane). Більшість українських надсянських сіл узагалі зникла з лиця землі. Тепер надсянські говори збереглися лише вузькою смугою вздовж українсько-польського державного кордону у крайній західній частині Львівської области. Східна межа надсянських говорів з наддністрянським та бойківським діалектом проходить приблизно по лінії: Яворів — на схід від Судової Вишні Мостиського району — Лімна Турківського району. Таким чином, великий давній масив ориґінального надсянського діалекту у цивілізованій Середній Європі безповоротно зник, тут уже ніколи не буде змоги проводити польові дослідження україн-*

[35] Пшеп'юрська-Овчаренко М. На пограниччях надсянського говору.— С. 83—85.
[36] Зілинський І. Проба упорядкування...— С. 364.

*ських говорів. У зв'язку з цим праця І. Верхратського „Долівський говір" (1900) та дослідження М. Пшеп'юрської „Надсянський говір" (1938), „На пограниччях надсянського говору" (1954) стали, власне, майже єдиними джерелами інформації про цей український діалектний масив, набули значення мовних пам'яток*[37].

*Велику трагедію рідного краю М. Пшеп'юрська сприйняла як власну; гіркота та біль назавжди втраченого не залишала її ніколи.*

*Уже сімдесятирічною дослідниця ще раз (цього разу востаннє) повернулася до надсянської тематики, щоб у певному розумінні підбити підсумки і таки завершити дорогу дослідника-діалектолога тим же рідним Надсянням, і в 1986 р. надрукувала велику статтю „Мова українців Надсяння. Ярославщина і Засяння. 1931—1947"*[38].

*М. Пшеп'юрська передусім польовий діалектолог. У США, зрозуміло, вона не могла далі займатися діалектологічними дослідженнями і тому у своїй науковій праці, якої ніколи не полишала і яка була невід'ємною частиною її єства, змушена була вдатися до інших галузей мовознавства та в більш популярну царину літературознавства.*

*Найважливішою мовознавчою працею М. Пшеп'юрської американського періоду можна назвати статтю з історії української літературної мови „Мова перекладу Нового завіту П. Морачевського"*[39]*. Питання перекладів на українську мову Святого Письма в нашому мовознавстві майже недосліджене. Радянські мовознавці, зрозуміло, цим не займалися, бо не могли. У дореволюційний період можна згадати статтю П. Житецького „О переводах Евангелия на малорусский язык"*[40]*, до опублікування якої, очевидно, мав певний стосунок О. Шахматов*[41].

[37] Принагідно слід зауважити, що львівський діалектолог Мирон Онишкевич у 1960-х рр. прийняв сміливе і гідне великої похвали рішення розшукувати розсіяних по Львівській та інших областях переселенців-надсянців і на підставі зібраних діалектних матеріалів укласти лінґвістичний атлас надсянських говорів. Протягом десяти років він власним коштом розшукував надсянців і переважно від старшого покоління таки зібрав значний діалектний матеріал з 103 населених пунктів. Його діалектологічна анкета складалася з 1200 лексичних питань. Ареал атласу охоплював увесь надсянський говірковий масив і на його окраїнах якусь кількість сусідніх лемківських та бойківських говірок, тобто колишні повіти Новий Торг, Новий Сонч, Горлиці, Ясло, Кросно, Лісько, Сянік, Перемишль, Ярослав, Любачів на території Польщі, а в УРСР західну частину районів Рава-Руська, Яворів, Мостиська, Старий Самбір, Турка. Перший том був укладений, він мав назву „Атлас давніших говорів Надсяння та суміжних земель" і складався з 216 лінґвістичних мап, десь десяток яких зведені. Планувалося ще 3—4 такі томи. Ми гаряче підтримували ідею підготовки цього атласу, а коли рукопис першого тому був готовий, писали рекомендації-рецензії можливим видавцям, у тому числі й зарубіжним. Однак, на жаль, атлас надрукований не був. З повідомленням про свій атлас М. Онишкевич виступав на Міжнародній науковій конференції у Білобжеґах біля Варшави; див. тези цього повідомлення: Атлас давніших говорів Надсяння та суміжних земель (АГН) // Badania dialektów i onomastyki na pograniczu polsko-wschodnosłowiańskim.— Białystok, 1995.— S. 41—51.

[38] Див.: Історично-мемуарний збірник.— Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1986.

[39] Див.: Збірник мовознавчої комісії. Праці Наукового конґресу у тисячоліття хрещення Руси-України.— Мюнхен, 1988.— С. 203—248.— (Праці Українського Вільного Університету; Ч. 13).

[40] Известия Отделения русского языка и словесности АН.— Санкт-Петербург, 1905.— Т. X, вып. 4.— С. 1—65.

[41] На цей час, крім Четвероєвангелія П. Морачевського, був переклад Святого Письма Михайла Лободовського. Проте синод не давав дозволу на друк. Однак на початку XX ст. в Росії настала нова політична ситуація. Назрівала революція 1905 р. Заборона на українське друковане слово залишалася, але цензурні умови пом'якшали. Навіть запеклий революціо-

*Згадана стаття М. Пшеп'юрської складається з двох частин: 1. „Історія перекладу Пилипа Морачевського“ та 2. „Мова четвероєвангелія в перекладі Пилипа Морачевського“.*

*Ця праця має певне значення не лише для історії української літературної мови, немала її вартість для ознайомлення з історією української культури взагалі. Тому, гадаємо, варто на ній спинитися докладніше.*

*Переклади Євангелія зі старослов'янської мови на українську спричинено тим, що старослов'янську мову уже не розуміли (чи погано розуміли) навіть священики. У XIV ст. в Україні було кілька перекладів Євангелія, найкращим з яких було Пересопницьке євангеліє 1556—1561 рр.*

*Після Переяславської ради 1654 р. переклади було заборонено. У XIX ст. перша спроба перекладу на українську мову Святого Письма належить М. Шашкевичу. У 1842 р. він переклав Євангеліє від Івана (Іоана), а 1843 р. перший розділ Євангелія від Матвія. Смерть не дала можливости продовжувати роботу далі. На Наддніпрянщині вибрані частини Біблії перекладав Г. Квітка-Основ'яненко, а М. Максимовичеві належать „Псалмы переложенные на малороссийское наречие“. Однак систематична праця над перекладами Біблії розпочалася аж у другій половині XIX ст. Найкращий переклад усіх чотирьох Євангелій належить Пилипові Морачевському (1806—1879).*

*М. Пшеп'юрська подає найважливіші відомості про його життя. Народився у дворянській родині на Чернігівщині, навчався на історично-філологічному факультеті Харківського університету, який у ті часи був осередком національного відродження серед української інтеліґенції, „там, напевно, формувався національний світогляд П. Морачевського“[42]. По закінченні університету учителював у Сумах, потім — у Луцьку, був інспектором гімназій у Кам'янці-Подільському, а з 1849 р.— інспектором Ніжинського ліцею князя Безбородька. Десь у 1859 р. перейшов на пенсію й оселився у селі Шпаківці під Ніжином. У 1860 р. П. Морачевський мав уже переклади двох Євангелій — від Матвія та від Івана. У 1862 р. закінчив переклади й інших двох Євангелій та Діянь святих апостолів. Рукописи своїх перекладів зразу ж надіслав до Синоду з проханням дозволу на друкування. Синод відмовив.*

*В окремому підрозділі „У тенетах російської поліційної системи“ М. Пшеп'юрська описує складні колізії мандрів перекладу П. Морачевського по духовних та світських інстанціях Росії.*

---

нер і українофоб міністр внутрішніх справ Російської імперії В. Плеве тепер допускав можливість друку Євангелія українською мовою. Справа була передана Санкт-Петербурзькій АН. Під впливом академіка О. Шахматова президент Академії наук великий князь Констянтин „навів усі признання, що їх АН висловила про цей переклад [йдеться про переклад Четвероєвангелія П. Морачевського.— *Й. Д.*] як 1863 р., так і в 1902 р., бо Морачевський зробив його блискучим успіхом і з глибоким знанням мови та з переконанням, що він виконує релігійний подвиг, який став метою його життя на старості літ. Його труд був результатом не політичної агітації, а глибокої потреби малоруського народу для релігійно-моральної освіти [...] У сучасну пору до питання друку св. Письма в малоруській мові треба підходити з виключно релігійної точки зору“ (Там само.— С. 211). Всі чотири Євангелія протягом 1907—1911 рр. були надруковані в синодальній друкарні церковнослов'янською і паралельно українською мовою. Отже, П. Морачевський не діждався (помер 1879 р.) побачити своєї друкованої праці.

[42] Збірник мовознавчої комісії. Праці Наукового конґресу у тисячоліття хрещення Руси-України.— С. 204.

*У другій, основній частині „Мова четвероєвангелія в перекладі Пилипа Морачевського“ авторка подає лінгвістичний аналіз, що складається з трьох підрозділів: 1. „Церковнослов'янські мовні елементи“ (с. 215—222); 2. „Російські впливи“ (с. 222—225); 3. „Українська мова“ (с. 225—245).*

*П. Морачевський у своєму перекладі, як і в російській мові, без змін зберіг впроваджені в церковнослов'янську мову біблійні власні назви: Імена* ***Іисус, Іоанн, Іуда, Матфей, Фома*** *тощо; географічні назви* ***Іордан, Голгофа, Іерусалим, Іудея, гора Елеонська*** *та ін. Дослідниця відзначає, що в ті часи біблійні форми власних назв були загальноприйнятими, наприклад, у творах Т. Шевченка, П. Куліша та ін. Хоч Т. Шевченко у творі „Неофіти“ нарівні з біблійними іменами вживає й народні, наприклад,* ***Іосиф*** *і* ***Йосип.*** *Для Івана Хрестителя використовує народне Іван та здрібніле Івась для нього ж у дитячому віці. У перекладі П. Морачевського вживається слово* ***світ*** *у значенні „світло“,* ***мир*** *„світ“. Засвідчуються* ***звізда, власть, город*** *„місто“,* ***довг, довжник, істина*** *(і поряд* ***правда****),* ***ученик, близнець, жена, искуситель, предатель, странник,*** *дієслова з складним префіксом* **воз-** ***воздати, возлюбити*** *(і паралельно* ***полюбити****),* ***возлягти, возлежати,*** *часто трапляється церковнослов'янське дієслово* ***блазнити.*** *На думку М. Пшеп'юрської, „уживання дієслова (***з-, по-***)* ***блазнитися*** *в українськім перекладі можна вважати найслабшим місцем цього синодального видання“*[43]*. Хоч у перекладі трапляється й правильний переклад:* ***спокушати(ся), спокусити(ся), спокуса.***

*Серед русизмів дослідниця фіксує* ***жизнь*** *(хоч у П. Морачевського зрідка трапляється й* ***життя****),* ***лжець*** *(і поряд* ***обманщик,*** *яке, з огляду на російський суфікс* **-щик,** *також русизм),* ***ответ, создание, награда;*** *вживання конструкції прийменника* **по** *з давальним відмінком:* ***по вірі вашій хай буде вам, по ділам його.***

*У підрозділі „Українська мова“ М. Пшеп'юрська спиняється на характерних супроти церковнослов'янської та російської мов українських граматичних рисах. Так, звороти з церковнослов'янськими активними дієприкметниками теперішнього часу з суфіксами* **-ший, -вший** *П. Морачевський послідовно перекладає підрядними означальними реченнями:* **Сотникъ же и съ нимъ стрегущіи Іисуса...—** ***„Сотник же і ті, що стерегли Іисуса“.*** *У перекладі спостерігається виразна тенденція замінювати старослов'янські форми дієприкметників пасивного стану притаманними українській мові активними зворотами:* **„А любяи мя, возлюбленъ будетъ Отцемъ моимъ“** *— „А хто мене любить, того й Отець Мій полюбить“. Майбутній час, що складається з інфінітива відмінюваного дієслова та скорочених форм допоміжного дієслова йняти:* ***му, меш, ме:*** *„[...]* ***бо Ирод шукатиме Дитя“,*** *„...* ***коли матимете віру і не сумніватиметесь“.*** *Форми давального відмінка однини чол. роду мають виключно закінчення* **-ові, еві,** *а не* **-у, -ю:** ***покажись священикові, іреови, яви себе світові*** *та ін. У галузі лексики спостерігається прагнення перекладача передавати основне значення церковнослов'янського тексту з допомогою слів із живої мови, зв'язаних з на-*

[43] Збірник мовознавчої комісії. Праці Наукового конґресу у тисячоліття хрещення Руси-України.— С. 220.

*родним побутом та хліборобською працею. Для цього із синонімічного ряду підбирається семантично найвідповідніше для даного випадку слово. Наприклад, церковнослов'янське дієслово* ***(со)творити*** *в залежності від змісту висловлюваного, крім* ***(со, с)творити,*** *передається ще словами* ***(з)робити, (в)чинити: „Іоанн ні одного чуда не сотворив", „...одійдіть від Мене ви, що чините беззаконня...", „Так, усе, що тільки хочете, щоб вам люде робили, й ви їм робіть".***

*Переклад П. Морачевського Євангелія та Діянь святих апостолів М. Пшеп'юрська вважає найкращим. Дослідниця стверджує: „[...] появу друком синодального видання першого українського четвероєвангелія треба вважати важливою подією в історії розвитку української літературної мови в церковному вжитку. Воно відкрило двері для кращого розуміння Божого слова в рідній мові, а теж дало поштовх для дальшої праці над удосконаленням нашої церковно-релігійної мови, що, на жаль, досі вважається незавершеною"[44].*

*Серед вагоміших праць М. Пшеп'юрської у галузі українського літературознавства можна б назвати „Сергій Єфремов як історик української літератури" (1962), „Релігія в творах лавреатів українського літературного фонду в Чікаго: Галина Журба, Ольга Мак, Віра Вовк" (1957), „Поезія Юрія Клена „Попіл імперій" (1959), „Духовна криза Павла Тичини" (1978), „Lina Kostenko — The Poet of the Freedom of Spirit and the Truth of the World" (1976) та ін.*

*Діяльною була М. Пшеп'юрська у науковому та науково організаційному житті НТШ у США, реґулярно виступаючи з доповідями на мовознавчі та літературознавчі теми, беручи участь в обговоренні виступів інших доповідей, редагуючи видання Товариства тощо. Так, 1962 р. за її редакцією вийшов „Збірник на пошану українських вчених, замучених Москвою", видрукуваний як 172-й том Записок НТШ.*

*Ревниво дбала М. Пшеп'юрська про культуру української літературної мови в діаспорі. Протягом десяти років в одній із найстаріших й найпопулярніших газет США „Свобода" вона вела рубрику „Мова про мову", у якій велику увагу приділяла питанням чистоти української мови, її русифікації в Україні (статті „Гортаючи каталог" (1979), „Чи новий етап русифікації" (1980) та ін.).*

*Йосип ДЗЕНДЗЕЛІВСЬКИЙ*

[44] Збірник мовознавчої комісії. Праці Наукового конґресу у тисячоліття хрещення Руси-України.— С. 245.

# ВНЕСОК ГРИГОРІЯ КОЧУРА ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ. До 95-річчя від дня народження

*В особі дійсного члена Наукового товариства імені Шевченка — Григорія Кочура — вшановуємо людину франківського взірця, всеосяжного гуманітарія, перекладача, критика, поета, історика й теоретика українського перекладу, культуролога. Виходець із скромної селянської родини, Григорій Кочур — силою свого таланту, міццю любови до Вітчизни — став символом духовної еліти нації. Без підрядника Майстер перекладав з двадцяти восьми мов твори тридцяти двох літератур. Його перекладацький дивосвіт обіймає значний часовий період (28 століть, починаючи з давньогрецького поета Архілоха, що жив у VII сторіччі до нашої ери) та географічний простір — Європу, Америку, Північну та Південну, і Азію. Історикові культури важко переоцінити вартість перекладів Г. Кочура. Його праця в цій галузі — окремий етап в історії українського художнього перекладу, в історії засвоєння світової літератури нашою.*

*Великі заслуги Г. Кочура як високопрофесійного аналітика літературного, зокрема перекладацького, процесу. Предмет розгляду в цій розвідці — праці Г. Кочура з історії українського художнього перекладу.*

*Розвиваючись разом з українською оригінальною літературою в умовах бездержавности, підневілля та адміністративних заборон на вживання української мови, український художній переклад завжди стояв на сторожі Отчого Слова. Починаючи від старокиївської доби, він відіграє надзвичайно важливу роль у нашому культурному житті і як просвітницький засіб, і як засіб самовиразу нації та збагачення спроможностей рідної мови — словом, як націєтворчий чинник. Він суттєво різниться від перекладу російського, що був однією з поважних культурних підвалин імперії і мав свого освіченого читача, і від перекладу польського, якого завжди підтримувала численна верства освічених читачів, що була здатна та прагнула читати різножанрові тексти польською мовою. Український переклад уможливлював безпосереднє спілкування української культури з іноземними культурами і допомагав утверджувати ідею культурної та політичної рівности українців з іншими європейськими народами.*

*Для повноти уявлення про перекладну літературу як показник загальнокультурного (а не тільки художнього) розвитку народу і країни слід враховувати і науково-технічний переклад, який, на жаль, у Кочу-*

*рову добу майже не розвивався. Тим більшало значення художнього перекладу. Без історії українського художнього перекладу немає історії української культури і, отже, історії української нації. До речі, українці щодо цього — не виняток. Подібна роль художнього перекладу в історії фінської, індійської, ізраїльської та інших культур. Ось що, приміром, пише фінська дослідниця Р. Ойттінен: „Протягом шестисот років шведського і ста років російського панування фінська культура була вдома на задвірках. Хоча народ загалом розмовляв по-фінському, його літературною мовою була шведська. У XIX столітті стало очевидним, що фіни досягнуть цивілізованого статусу лише тоді, коли фінська мова стане мовою літератури, уряду і торгівлі. Почали з перекладу книжок для дітей, і перекладна дитяча література започаткувала національну літературу“[1].*

*Водночас в англомовному світі переклади тепер відіграють другорядну, а то й зовсім незначну роль[2]. Ставлення до перекладів як до чогось вторинного, незначного поширилося і на дослідників української літератури в англомовному світі. Візьмімо, приміром, дуже солідні праці професорів Дж. Грабовича та М. Павлишина, присвячені українській літературі. У них про перекладну літературу написано порівняно мало, зовсім не йдеться про неї в довіднику Дж. Луцького „Українська література XX віку“[3].*

*1998 р., за редакцією відомого британського перекладознавця М. Бейкер, вийшла у світ солідна Енциклопедія перекладознавства[4], перевидавана уже двічі (2000 і 2001), на жаль, без будь-яких змін чи доповнень. Це видання ще раз доказало, що у світовому масштабі історія художнього перекладу тільки формується як самостійна наука. Перша частина енциклопедії охоплює окремі гасла перекладознавства (81 гасло). У другій частині подано історію перекладу у багатьох країнах та на окремих континентах (31 стаття). Але це радше нагромадження фактів, а не осмислена історія розвитку і еволюції перекладацьких шкіл і напрямків, деякою мірою, у зв'язку зі зміною художніх методів в оригінальній літературі, конкретних етапів історії перекладацького мистецтва тощо.*

*Своїми проникливими розвідками, критичними статтями та рецензіями на поточні видання (що, як правило, переростали рамки цього жанру) Г. Кочур зробив чималий внесок до історії українського художнього перекладу. У літературі він бачив головну духовну опору народу в його боротьбі за самозбереження. Чаклун слова, Майстер мріяв про величезну споруду — відбудову світової літератури на рідному ґрунті, і вважав саме цю споруду одним із засобів здобуття інтелектуальної волі для своєї нації. Побудові цієї споруди присвятив своє життя.*

---

[1] Oittinen R. Translating for Children.— New York; London, 2000.— P. XIII.

[2] St-Pierre P. Introduction // Meta.— 1997.— Vol. XLII.— Pt. 2.— P. 393.

[3] Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка.— К., 2003.— 632 с.; Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / Редрада: В. Шевчук та ін.— К., 1997.— 447 с.; Luckyi G. S. N. Ukrainian literature in the twentieth century: A reader's guide.— Toronto; Buffalo; London, 1992.— 136 p.

[4] Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. by M. Baker assisted by K. Malmkjaer.— London; New York, 2001.— 654 p.

*Висловлюючись словами його улюбленого П. Куліша, Г. Кочур багато в чому був „піонером з сокирою важкою". Він досліджував і історію перекладу світової літератури українською мовою та української літератури — різними мовами світу. Довелося йому писати і про дуже складні проблеми, і про абеткові істини, приміром, про відмінності між античним і нашим віршуванням — стаття „Арістофанів сміх"*[5].

*Г. Кочур не залишив окремих праць, присвячених методології та концепції дослідження історії українського художнього перекладу, одначе на основі його численних статей та розвідок можна дійти висновку, що він частково дотримувався історико-літературної концепції художнього перекладу, з увагою до індивідуальности перекладача, що її випрацювали російські дослідники Ю. Левін, Є. Еткінд, М. Алексєєв, В. Россельс, В. Жирмунський. Водночас Г. Кочур не поділяв поглядів деяких російських дослідників у тому, що історія перекладу повністю уподібнюється історії оригінальної літератури. Очевидно, історію художнього перекладу не можна цілком розчинити в історії літератури попри їхній безсумнівний зв'язок. Знаменна з цього погляду його стаття „Здобутки і перспективи", в якій дослідник розглядає художній переклад як особливий вид літературної творчости, пов'язаний з поняттям проґресу, і виділяє в історії українського художнього перекладу такі стадії: 1) початковий період, що перебуває під знаком „Енеїди" І. Котляревського — травестування, зниження тону перекладуваного твору; 2) другий період пов'язаний з харківською школою романтиків, коли запанував інший тип перекладу, заснований на фольклорних пісенних зразках, до того ж зукраїнізований; 3) загальноєвропейський рівень*[6].

*Своїми працями Г. Кочур підносив авторитет перекладної літератури, перестерігав від недооцінки її. Високохудожня перекладна література — повноправна частина національної літератури, хоча вона й має властиві перекладу специфічні жанрові відмінності — жанрові, але не якісні. Розмах і рівень перекладної літератури в Україні другої половини XX ст. дозволяють розглядати цю ділянку словесності в одному масштабі з літературою оригінальною. Критик був твердо переконаний, що перекладну літературу доречно розглядати як органічну частину національної літератури, що національну літературу неможливо вивчати в усьому її обсязі, не можна зрозуміти повністю її суспільного значення, іґноруючи факти перекладної літератури. З другого боку, перекладну літературу можна зрозуміти, лише розглядаючи її в єдності з оригінальною творчістю письменників. Теорія не може існувати без історії, а дотепер ні для одної літератури не створено історії перекладу.*

*„Ідеальним чи принаймні близьким до ідеалу було б таке становище в царині художнього перекладу, коли, по-перше, можна рідною мовою прочитати, якщо не в досконалих, то в добрих перекладах, найвидатніше, що створено в світовій літературі. І, по-друге, коли є такі кадри перекладачів, що спроможні охопити своєю увагою і своєю працею відтворити те, що було і з'являється в світовій літературі вартого*

[5] Кочур Г. Арістофанів сміх // Всесвіт.— 1981.— № 6.— С. 183—186.
[6] Кочур Г. Здобутки і перспективи // Там само.— 1968.— № 1.— С. 92.

*уваги" — ось які завдання ставить перед нашою літературою Г. Кочур*[7]. *Саме цю думку повторював дослідник у численних своїх працях. Так, статтю про сприйняття творчости Арістофана в Україні він закінчує таким абзацом: „На закінчення скажу, що „Комедії" Арістофана — одне з найсолідніших видань серії „Вершини світового письменства". Але надрукованими в книзі перекладами доробок Арістофана не вичерпується. Збереглося одинадцять його комедій — приблизно чверть того, що він написав. Читач уже має більше половини. Чекаємо, що невдовзі буде перекладено решту — п'ять комедій, і друге видання цієї книги буде вже повним українським Арістофаном"*[8]. *Статтю про творчість Данте в Україні дослідник закінчує реченням: „Можна сподіватися, що в майбутньому — гадаю, уже недалекому, — з'являться і такі переклади, що міцно ввійдуть у читацьку свідомість і справедливо посядуть місце поруч з класичними зразками рідної літератури. Завдання цього майбутнього — публікація усіх творів Данте українською мовою в перекладах, гідних цього генія"*[9].

*Здається, ця думка — самозрозуміла, але погляньмо на восьмитомову історію української літератури*[10], *і побачимо, що в ній представлена повноцінно хіба що перекладна література старокиївської доби, і то завдяки працям В. Крекотня. Таке ж знецінення перекладу спостерігається і в інших подібних виданнях*[11]. *Г. Кочур писав у статті „Здобутки і перспективи": „В курсах історії української літератури та навіть і в статтях чи монографіях, присвячених окремим письменникам, аналізу їх перекладів майже ніколи не знаходимо. В кращому разі справа обмежується переліком перекладів та кількома загальниками"*[12]. *На жаль, попри значний розвиток перекладознавства в Україні, ситуація не дуже змінилася дотепер.*

*Хоча всі погоджуються з ґетевським визначенням світової літератури, хоча дуже поширена концепція полісистеми Ґ. Турі та І. Івена-Зогарса щодо культурної позиції перекладів у цільовій системі, усе ж насправді навіть фахівцям дотепер важко усвідомити усю глибину слів І. Франка: „Передача чужоземної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями"*[13]. *До речі, найдосконаліша в англомовному світі класифікація перекладознавчих дисциплін Дж. Гоулмса не включає історії перекладу як окремого наукового пошуку: історія становить частину описових досліджень перекладознавства.*

---

[7] Кочур Г. Здобутки і перспективи.— С. 9.

[8] Кочур Г. Арістофанів сміх.— С. 186.

[9] Кочур Г. Данте в украинской литературе // Дантовские чтения. 1971 / Под общей ред. И. Бэлзы.— Москва, 1971.— С. 203.

[10] Історія української літератури: У 8 т. / Ред. кол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.— К., 1967—1971.

[11] Історія української літератури XX століття: У 2-х кн. / За ред. В. Г. Дончика.— К., 1998.

[12] Кочур Г. Здобутки і перспективи.— С. 92.

[13] Франко І. Передмова [до збірки „Поеми"] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 5.— С. 7.

*З юних років закоханий в античність, Г. Кочур звертає велику увагу на переклади античних авторів. Уже цим одним він ставив себе у повну опозицію до тодішнього режиму. Адже, за секретною вказівкою комуністичної партії, слід було по всій країні „обмежити публікацію оригіналів і припинити викладання латинської і старогрецької мов, загальної філософії, логіки“*[14]*. Г. Кочур усебічно досліджував творчість античних письменників та історію рецепції їхніх творів в Україні („Античныe литературы в украинских переводах“), зокрема Езопа („Езоп українською мовою“), Менандра („Вперше в Радянському Союзі“), Вергілія („Літературна доля Вергілія“), Арістофана („Арістофанів сміх“). Дослідник глибоко вивчав історію українських перекладів з французької літератури („Про новітню французьку поезію“, „Етапи розвитку“), польську Шевченкіану („Шевченко в польських перекладах“), франкомовну („Бібліографія французької Шевченкіани“, „З французької Шевченкіани“), англомовну („Добрі переклади англійською мовою“), рецепцію творчости Данте і Шекспіра в Україні („Данте в украинской литературе“, „Шекспир на Украине“). В окремих працях дослідник подає загальну характеристику історії українського художнього перекладу („Здобутки і перспективи“), характеризує поодиноких перекладачів у хронологічному порядку, починаючи від М. Зерова до М. Лукаша („Майстри перекладу“). Деякі розвідки присвячено окремим перекладачам, зокрема М. Зерову („Про переклади Миколи Зерова“, „Но вспомнишь ли у новых берегов...“, „З недрукованих поезій“), П. Филиповичу („З неопублікованих перекладів Филиповича“, „З перекладів Павла Филиповича“), М. Драй-Хмарі („Рік Михайла Драй-Хмари“, „З французької класики“), Є. Дроб'язку („Триватиме любов“), М. Лукашеві („Феномен Лукаша“, „Із спадщини Миколи Лукаша“), В. Мисику („Кілька уваг про Василя Мисика та його переклад „Ромео і Джульєтти“), М. Рильському („Верленове „Мистецтво поетичне“, „З перекладів Максима Рильського“, „З останніх перекладів Максима Рильського“).*

*Г. Кочур писав про видання творів М. Бажана польською мовою („Зразкове видання“), про українські переклади творів чеської і словацької літератур („Кілька порівнянь“), про рецепцію творів Т. Шевченка в чехів та словаків („Видано в Пряшеві“), про українські переклади творів Ю. Словацького („Двотомник Юліуша Словацького“), про П.-Ж. Беранже та його пісні в українських перекладах, про „Криваві сонети“ П. Гвєздослава в українських перекладах А. Патруса-Карпатського („Видано в Пряшеві“), про видатного українського бібліографа Ю. Меженка („Неординарна особистість“), про відомого перекладача української літератури французькою мовою Ж. Максимович („Відтворено французькою“). Останню з перелічених статей написав Г. Кочур у зв'язку з висуненням кандидатури Ж. Максимович на премію імені Максима Рильського. Хоча премії перекладачка не одержала (з політичних міркувань: премію повинна була одержати М. Кашель, що перекладала з в'єтнамської мови), усе ж ця стаття була чимось надзвичайно дорогим для Жінет Максимович — я працювала з нею на одній кафедрі (іноземних*

[14] Совершенно секретно. М.2.6. 1947: Совершенно секретно К. АА / СС 113 Приказ НК (соз) 47 // Демократическая Россия.— 1990.— № 4.

*них мов Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка) протягом тридцяти років, отже, маю цю інформацію, так би мовити, з перших уст.*

*Чимало місця в працях Г. Кочура займає проблема множинности перекладів. „Звичайно, переклад тим відрізняється від оригіналу,— пише він у статті „Майстри перекладу“,— що оригінал — один, він існує в остаточній і незмінній формі, а єдино можливого перекладу не буває, як не буває, скажімо, єдиного виконання музичного твору: кожен виконавець надає своїй інтерпретації власних відтінків, своєрідних рис“*[15]*. Автор стверджує, що в кожній багатій і розвиненій літературі поява кількох, а часом і багатьох перекладів — нормальне явище. Підкреслюючи вагомість перекладної літератури, Г. Кочур зазначає як позитивну рису В. Мисика те, що він — один з небагатьох поетів, що включає до своїх оригінальних збірок власні переклади*[16]*. У цій же статті автор зазначає, що появу „Декамерона“ М. Лукаша було сприйнято як свято українського художнього слова*[17]*.*

*Про вагомість перекладу Г. Кочур чітко пише в статті „Шекспир на Украине“, опублікованій в „Мастерстве перевода“. Коментуючи неприязні відгуки на „Гамлета“ в перекладі М. Старицького, він стверджує, що проблема українського перекладу загалом і Шекспіра зокрема перестала бути тільки перекладознавчою проблемою, а переросла в проблему української мови і літератури і шляхів їх розвитку загалом*[18]*.*

*Часто, кажучи про утиски української мови з боку царату, ставлять оригінальну літературу нарівні з перекладною, але це не зовсім так. Дуже цікаву інформацію подає Г. Кочур у згаданій статті про українську шекспіріану. Він цитує листа В. Горленка до Панаса Мирного від 4 травня 1898 р., у якому автор повідомляє, що, коли дружина П. Куліша Ганна Барвінок після смерти чоловіка намагалася видати в Петербурзі переклад трагедії „Ромео і Джульєтта“, то дозволу не дістала, бо цензор Соколов, що відав „малороссийской печатью“ (хоча української мови і не знав), пояснив, що „беллетристику малороссийскую государь позволил печатать, но правила о переводах остаются те же“*[19]*.*

*Запізнілий переклад може пройти повз національну словесність, а в нашій історії, на жаль, було багато випадків, коли переклади друкувалися із запізненням півсторіччя (Панаса Мирного, І. Франка, П. Грабовського, В. Мисика). Тому систематизація цих перекладів у працях Г. Кочура важила чимало.*

*Про переклади М. Куліша та М. Старицького, попри критичний підхід до них, Г. Кочур писав: „Кулішеві та Старицькому довелося бути піонерами в царині мови і випрацюванні віршових норм. Якщо взяти до уваги цю обставину, то досягнення обох перекладачів — значні. А їхню працю слід уважати подвигом. Очевидно, їхні переклади мають найперше історичне значення — це значний етап у розвитку українсь-*

---

[15] Кочур Г. Майстри перекладу // Всесвіт.— 1966.— № 4.— С. 17.
[16] Кочур Г. Здобутки і перспективи.— С. 23.
[17] Там само.— С. 24.
[18] Там само.— С. 33
[19] Там само.— С. 35.

*кої літератури, в розвитку української мови*“[20]. *І тут же дослідник додавав: „Стилістичний досвід цих двох класиків нашої літератури ще не вичерпаний, не вивчений достатньо*“[21]. *Слід звернути увагу на те, що ці рядки дослідник писав не в наші дні, а наприкінці 1960-х років, коли ставлення до П. Куліша було краще, ніж у часи сталінізму, та все ж загалом неґативне. Тому справжньою мужністю Г. Кочура були сторінки праці про українського Шекспіра, присвячені П. Кулішу. Щоб обґрунтованішою була оцінка П. Куліша, у згаданій шекспірознавчій статті Г. Кочур наводить вислови І. Франка про П. Куліша як перекладача Шекспіра. Певною хибою статті є те, що Г. Кочур не звертав уваги на іншомовні інтерпретації і постановки творів Вільяма Шекспіра, з якими мали змогу знайомитися українці. Так, київський глядач уперше побачив „Гамлета“ 1816 р. завдяки польській трупі А. Змієвського, львів'янина з походження. Польський „Гамлет“ був перекладений з німецької мови, а не безпосередньо з англійської. Після того протягом XIX ст. на сценах різних міст України відбулися численні вистави „Гамлета“ з участю найвизначніших акторів: Е. Россі (італійською мовою), Л. Барная (німецькою мовою), російських трагіків П. Мочалова, М. Рибакова, М. Іванова-Козельського та ін. Не без впливу цих вистав з'явилося в українського глядача відчуття потреби власного „Гамлета“ та інших Шекспірових постановок*[22].

*Які ж першочергові завдання, на думку Г. Кочура, стоять перед дослідниками українського художнього перекладу? Про це науковець пише у багатьох своїх розвідках, зокрема у рецензії на науковий збірник кафедри класичної філології Львівського державного університету, присвячений 2000-й річниці від дня народження Овідія: „Час уже розпочати працю над історією українського перекладу, видати хрестоматію теоретичних висловлювань і зразків перекладного мистецтва від його початків до сучасності*“[23]. *Очевидно, Г. Кочур мав на увазі аналогічне російське видання 1960 р. „Русские писатели о переводе XVIII—XX веков“ (Ленінград, 1960) з блискучим вступом А. Федорова „Русские писатели и проблемы перевода“. Аж 1995 р. за редакцією М. Москаленка з'явилася омріяна Г. Кочуром антологія „Тисячоліття: переклад у державі слова“.*

*Г. Кочур був переконаний, що треба перевидати недоступні (або майже недоступні) широкому читачеві роботи майстрів українського художнього перекладу попередніх епох. Так, у статті „Здобутки і перспективи“ він з болем пише про те, що перекладів часто не включають у репрезентативні збірки поетів. Приміром, у восьмитомнику М. Старицького не знаходимо ні „Гамлета“, ні Андерсенових казок, а цей останній переклад — як прозовий — був би особливо цікавий. Далекий від повноти навіть перекладацький доробок І. Франка в двадцятитомнику. З року в рік — унаслідок якоїсь інертности — до зібрання творів Лесі Українки не потрапляє її переклад драми Метерлінка „Не-*

---

[20] Кочур Г. Здобутки і перспективи.— С. 38.

[21] Там само.— С. 38.

[22] Ревуцький В. До історії українського „Гамлета“ // Клен Юрій. Твори: У 4 т.— Торонто, 1960.— Т. 4.— С. 7.

[23] Кочур Г. [Рецензія] // Всесвіт.— 1961.— № 3.— С. 157—158. Рец. на кн.: Публій Овідій Назон: до 2000-річчя з дня народження: [Збірник статей].— Львів, 1960.— 102 с.

*минуча“*[24]. *„Просто-таки необхідно,— пише він,— на 1969 рік (це буде ювілейний рік — 150 років з дня народження Куліша) — видати однотомник його перекладів. Таке видання могло б покласти початок цілій серії аналогічних збірок, присвячених видатним діячам українського перекладу“*[25]. *До теми Кулішевих перекладів повертається Г. Кочур і в пізніших статтях. „Праця Куліша над Шекспіром,— пише він у статті про В. Мисика,— це для свого часу був літературний подвиг, гідний усякої хвали й шани, і ці тринадцять драм заслуговують на перевидання і на пильний аналіз“*[26].

*Так само високо цінував Г. Кочур Франкові переклади. Пишучи про окремі хиби його перекладів з Данте, він усе ж зазначав: „Переклади Франка можуть багато в чому допомогти, підказати не одну розв'язку сьогоднішнім та майбутнім перекладачам Данте“*[27].

*Дуже широко розуміє Г. Кочур проблему рецепції літератури у цільовому середовищі, включаючи сюди переклади не лише рідною мовою, але й іншими мовами, окремі згадки у творчості письменників. Так, у статті „Данте в украинской литературе“ він пише про згадки і вільне цитування з Данте у творах Т. Шевченка та П. Тичини, мало того, ставить дуже цікаві питання про можливість впливу Данте на українських композиторів Д. Бортнянського та М. Березовського*[28]. *Водночас застерігає, що з припущеннями слід бути дуже обережними.*

*Людина колосальної ерудиції, Г. Кочур ставив надзвичайно високі вимоги до перекладача художньої літератури: „Перекладач мусить бути освіченою людиною, знати якнайбільше — хтозна, з чим йому доведеться зустрітися в тому чи іншому перекладі. Беручись перекладати один твір якогось письменника, бажано знати всю його творчість та й біографію, та все те ще й на тлі епохи. Та щоб критична література теж не була книгою за сімома печатками. Та щоб особливості творчої індивідуальності письменника, його місце в літературі національній та в контексті літератури світової не були секретом для перекладача [...] Перекладаєте історичний роман — не будьте профаном в питаннях історії, зокрема тої епохи, про яку йдеться у творі. Письменник пов'язаний з фольклором свого народу? Нехай це буде і для перекладача не несподіванкою. Перекладаєте з античних літератур? Не забувайте, що без знання міфології не варто й рипатись“*[29].

*Хоча сам Г. Кочур жив в епоху недомовок і замовчувань, дослідник ненавидів білі плями в історії. Сильно ризикуючи, згадував у своїх критичних працях Т. Осьмачку, Я. Гординського, І. Костецького, О. Бургардта (стаття „Шекспир на Украине“). В огляді бібліографічного покажчика „Т. Г. Шевченко французькою мовою“ критикував М. Греська*

---

[24] Кочур Г. Здобутки і перспективи.— С. 93.

[25] Там само.— С. 94.

[26] Кочур Г. Кілька уваг про Василя Мисика та його переклад „Ромео і Джульєтти“ // Прапор.— 1988.— № 9.— С. 44.

[27] Кочур Г. Данте...— С. 192.

[28] Там само.— С. 183.

[29] Кочур Г. [Відповіді на запитання з анкети редколегії збірника „Теорія і практика перекладу“ для перекладачів] // Теорія і практика перекладу. 1991.— К., 1992.— Вип. 18.— С. 175.

*за пропуск деяких позицій з міркувань політичних*[30]. *Була це своєрідна езопова мова, бо позиції пропустив не М. Гресько, а вилучив їх цензор. Тут же Г. Кочур додає: „Не думаю, щоб це було слушно; бібліографія повинна бути повна, та й у критичних оглядах таких творів не слід ні замовчувати, ні обмежуватись лайливою етикеткою, а розглядати принципово, з поважною аргументацією“*[31]. *Не забуваймо! Це писала людина, що мала за собою досвід 20—30-х років, каторгу 40—50-х. Такі люди (я знала їх чимало) буквально дихати боялись — не те щоб до „крамоли“ вдаватись.*

*Усюди, де тільки було можливо, Г. Кочур згадував свого великого вчителя М. Зерова. Так, у російськомовній статті про Данте він наводить цитати з Франкового і Самійленкового перекладів в оригіналі, а вірш Лесі Українки „Забута тінь“ — у російському перекладі, бо це ж переклад М. Зерова*[32].

*Виникає питання: коли справа дійде до публікації критичних праць Г. Кочура, чи доречно зробити видання одномовним, чи зберегти його російські статті в оригіналі? Гадаю, що російські статті перекладати недоречно, бо в Майстра надто яскравий свій, Кочурівський стиль. А в усіх його російських статтях відчувається,— при блискучій російській стилістиці,— що їх писав український дослідник. Зокрема, приємне враження справляє національно свідома транслітерація українських імен та прізвищ, приміром, Мыкола Вороный, Дмытро Павлычко*[33], *Я. Гордынский*[34] *та ін.*

*Боляче було Г. Кочуру (як це часто буває кожному з нас), коли українців чимось принижували, і він дуже тактовно, але послідовно намагався спростовувати такі заяви. Так, у статті „Кілька побіжних вражень (Замість огляду тижневика „Жиць літерацке“)“ знаходимо: „А часом і похвала бринить так, що краще б без неї: от у № 46 за 1959 р. одна заміточка має назву: „Український Бомарше і український Оффенбах“. Хто такі? Виявляється, що мова йде про оперу „Енеїда“. Вистава викликає захоплення, автор наводить відомості і про Котляревського (тільки з датою публікації твору наплутав), і про Лисенка (причому слушно рівняє його роль в українській музиці до ролі Монюшка в польській), і про Садовського. Так навіщо іще одна аналогія, на цей раз, не надто влучна. Що це, гонитва за газетярською „яскравістю“, за марною сухозліткою, чи побоювання, що без вказівки на європейський „еталон“ така несподівана екзотика, як Котляревський чи Лисенко, нічого не промовлятимуть серцю польського читача“*[35].

*Г. Кочур завжди давав реальну оцінку перекладам, але висловлювався делікатно, бо мав приклади, коли неґативна оцінка могла позбавити перекладача охоти до праці взагалі. Так, у дантознавчій статті Г. Кочур*

---

[30] Кочур Г. Бібліографія французької шевченкіани // Літературна Україна.— 1967.— 15 верес. Рец. на кн.: Т. Г. Шевченко французькою мовою (1847—1967): Бібліогр. покажч. / Укл. М. М. Гресько.— Львів, 1967.— 42 с.

[31] Там само.

[32] Кочур Г. Данте...— С. 181—203.

[33] Там само.— С. 194, 201.

[34] Кочур Г. Здобутки і перспективи.— С. 33.

[35] Кочур Г. Кілька побіжних вражень (Замість огляду тижневика „Жиць літерацке“) // Всесвіт.— 1960.— № 12.— С. 78.

*зазначає, що В. Самійленко, можливо, і продовжив би роботу над перекладом „Божественної комедії" Данте, якби не суто неґативний відгук М. Драгоманова, що зовсім перекреслив роботу перекладача і був несправедливим. Г. Кочур також критично ставиться до не дуже вдалого перекладу В. Самійленка, одначе, стверджує, що це була перша більша робота перекладача, що переклад був дуже складний, що поетична індивідуальність Самійленка не цілком відповідала особливостям поезії Данте, що В. Самійленко — поет м'якого гумору — значно пізніше знайшов себе в іншій ділянці — як перекладач Мольєра і Беранже. Свій аналіз Самійленкового перекладу Г. Кочур закінчує словами: „Необхідний був не рознос, що його вчинив М. Драгоманов, а серйозний, детальний аналіз і хиб, і позитивних рис перекладу. Але не було кому написати таку рецензію. І В. Самійленко більше до Данте не повертався"*[36].

*Уже після смерти Майстра опубліковано його вагому статтю „Перекладацький доробок неокласиків". Автор планував її як вступ до тому перекладів неокласиків у серії „Майстри поетичного перекладу". Але, на сором нам усім, серія перестала існувати, і перекладацький доробок цих чільних майстрів поетичного перекладу дотепер повністю не опубліковано. Стаття Г. Кочура з'явилася друком двічі: уперше в газеті „Народна воля" (Скрентон, США)*[37]*, а тоді вже у збірці НТШ*[38]*. До речі, з україномовних газет англомовного світу саме „Народна воля" найактивніше віддає свої шпальти перекладознавчим статтям, що вказує на те, що редактор М. Дупляк добре відчуває пульс літературного життя в Україні.*

*Зазначену вище статтю не можна не читати з надзвичайним зацікавленням. І водночас стає моторошно. Це вже особливість стилю Г. Кочура. Він пише з болем про людей, йому надзвичайно близьких, людей, з якими його зв'язувало найдорожче — любов до Слова. Але в статті немає погромних слів: автор б'є фактами. Докладно аналізує діяльність усіх п'яти неокласиків, їхні спільні праці, їхні індивідуальні переклади, те, що вони переклали, але не змогли опублікувати. Подвижники працювали і в умовах концтаборів: М. Зеров перекладав на Соловках „Енеїду" Верґілія. Заарештований і засланий на Колиму, М. Драй-Хмара перекладав там „Божественну комедію" Данте. З характерним для Г. Кочура відтінком іронії згадує він у цій статті і Л. Кагановича:„Сатрапом на Україну Сталін призначив Лазаря Кагановича, який не обійшов своєю увагою і Зерова. Констатувавши великі непорядки в літературному житті України, він пустив у вжиток формулу не дуже письменну, але категоричну: „за всім цим диригує Зеров". Наслідки не забарилися..."*[39] *Стисло сказано в статті про долю неокласиків: М. Зеров був розстріляний за вироком трійки УНКВС по Ленінградській області 3 листопада 1937 р.; П. Филипович розстріляний за вироком*

---

[36] Кочур Г. Данте...— С. 187.

[37] Кочур Г. Перекладацький доробок неокласиків // Народна воля [Скрентон, штат Пенсильванія, США].— 1995.— 25 трав.; 1 черв.

[38] Кочур Г. Перекладацький доробок неокласиків // Проблеми літературознавства і художнього перекладу: Збірник наукових праць і матеріалів.— Львів, 1997.— С. 191—196.

[39] Там само.— С. 192.

*тієї ж трійки 9 жовтня 1937 р.; М. Драй-Хмара загинув у засланні на Колимі у 1939 р.*

*І як акорд — кінцеві рядки: „Неокласики залишили нам такі зразки перекладацького мистецтва, яких не спосіб перевершити, з якими не легко й зрівнятися [...] Таке феноменальне явище, як Микола Лукаш, такий майстер, як Борис Тен, такі яскраві постаті, як Дмитро Павличко, Дмитро Паламарчук, Андрій Содомора — мабуть, не відмовилися б визнати, що не раз у їхній роботі майоріли перед ними постаті наших неокласиків, ніби закликаючи їх працю продовжувати, не знижувати досягнутого рівня естетичної і філологічної культури“*[40]*. Цій статті за силою емоційного впливу рівнозначна хіба що поезія О. Бургардта — поема „Прокляті роки“. Ось уривок з неї:*

Помолимось за тих, що у розлуці
Помруть, відірвані від рідних хат:
Помолимось за тих, що у розпуці
Вночі гризуть залізні штаби ґрат,
Що душать жаль у невимовній муці,
За тих, кого веде на страту кат.
Над ними, Господи, в небесній тверді
Простри свої долоні милосердні!

*Окремі рецензії Г. Кочура переростали рамки цього жанру і ставали розвідками про рецепцію творів тих чи інших авторів в Україні загалом. Так, коли 1961 р. вийшли Езопові байки в перекладі зі старогрецької Ю. Мушака (майже 300 творів), Г. Кочур не забарився з рецензією на цю видатну подію*[41]*. У ній він охарактеризував загалом історико-літературну вагу творчости Езопа і своєрідні риси цієї леґендарної особи та його творів. Водночас Г. Кочур критикує автора передмови В. Пащенка за те, що він не подав важливих відомостей з езопівської традиції в українській літературі, обмежившись лише переліком українських байкарів, які, до речі, у переважній більшості не запозичали сюжетів безпосередньо від Езопа. На думку автора рецензії, доречно було б охарактеризувати українських перекладачів Езопа, зокрема Т. Зіньківського, що переклав 97 Езопових творів (див.: Писання Т. Зіньківського.— Львів, 1893). Доречно було б також охарактеризувати згадки про Езопа в українських теоретиків літератури (латинський трактат Ф. Прокоповича „Мистецтво поезії“, 1705 та ін.). На думку рецензента, слід було б детальніше проаналізувати Езопові байки і пізніші їх обробки. У кожній рецензії читач знайде інформацію про поліграфічне оформлення видання і його тираж. Подібний характер рецензії „Арістофанів сміх“, у якій викладено багату історію перекладів творів Арістофана в Україні*[42]*.*

*У статті „Вперше в Радянському Союзі“ (тоді це важило дуже багато) Г. Кочур характеризує перший опублікований переклад А. Со-*

[40] Кочур Г. Перекладацький доробок неокласиків // Проблеми літературознавства...— С. 196.

[41] Кочур Г. Езоп українською мовою // Всесвіт.— 1962.— № 5.— С. 98-99. Рец. на кн.: Езоп. Байки / Пер. із старогрец. Ю. Ф. Мушак.— К., 1961.— 328 с.

[42] Кочур Г. Арістофанів сміх.— С. 183—186.

*домори — „Відлюдник" видатного давньогрецького комедіографа Менандра. Зазначивши, що історія українського Менандра пов'язана зі Львовом (1908 р. І. Франко переклав фрагменти комедії „Полюбовний суд"), Г. Кочур докладно аналізує переклад. Відзначає його позитивні риси, але водночас звертає увагу на хиби у віршуванні та на засмічення мови*[43]*. Рецензія Майстра для початківця була важливим дороговказом. За свідченням Андрія Содомори, вона надзвичайно допомогла йому, навчила по-справжньому працювати над словом.*

*Щодо проблем перекладности/неперекладности цікавий Кочурів вступ до збірки перекладного сонетарію М. Стріхи. На прикладі сонета А. Ахматової „Тебе покорной" Г. Кочур стверджує, що є випадки, коли стилістику ориґіналу відтворити неможливо*[44]*.*

*Найважливіше для Г. Кочура — як дуже чуйної до поезії людини — культура вірша у перекладах. Аналізуючи переклад „Кривавих сонетів" П. Гвєздослава українською мовою, дослідник критикує перекладача А. Патруса-Карпатського за те, що строгі канонічні сонети ориґіналу він перетворює в українських перекладах у сонетоїди чи принаймні у вільні сонети шекспірівського зразка і додає: „Якщо вже існують якісь закони віршування, то, мабуть, треба таки їх дотримуватись, а надто в канонічних формах, як-от сонети, бо порушення цих законів інакше не можна пояснити як недбалістю чи недостатньою майстерністю"*[45]*.*

*У статті про Данте в українській літературі Г. Кочур вказує як ваду Франкового перекладу уривка „Божественної комедії" в його книжці „Середні віки та їх поет" те, що І. Франко не дбає про збереження формальних особливостей ориґіналу і передає дантевські терцини білим віршем*[46]*. Характеризуючи „Божественну комедію" у перекладі П. Карманського, відзначає як хибу перекладача недосконалу віршову техніку і неточне римування*[47]*. Пишучи про те, що в перекладі П. Карманського — М. Рильського терцини мають лише жіночі закінчення (як і в ориґіналі), Г. Кочур додає, що М. Рильський згодом жалкував, що не ввів у переклад чоловічі рими, і тут же зазначає: „Здавна існує дві тенденції щодо перекладу: одна тенденція — прагнення якнайбільше наблизити перекладуваний твір до звичних для нас норм, у тому числі і норм віршування; друга — бажання показати, наскільки це можливо, як виглядає оригінал, зокрема, який вірш оригіналу"*[48]*.*

*„Нинішні перекладацькі правила вимагають зберігати в перекладі розмір оригіналу,— пише Г. Кочур у статті про українського Арістофана і далі зазначає: „Загального поширення набуло переконання, що*

---

[43] Кочур Г. Вперше в Радянському Союзі // Літературна Україна.— 1962.— 6 лип.— Рец. на кн.: Менандр. Відлюдник: Комедія / Пер. з старогрец. А. О. Содомора.— Львів, 1962.— 99 с.

[44] Кочур Г. Вступ / Український перекладний сонетарій // Березіль.— 1992.— №11/12.— С. 13—14.

[45] Кочур Г. Видано в Пряшеві // Всесвіт.— 1962.— № 7.— С. 74. Рец. на кн.: Мольнар М. Тарас Шевченко у чехів та словаків.— Пряшів, 1962.— 285 с.; Орсаг-Гвєздослав П. Криваві сонети / Пер. з словац. А. Патрус-Карпатський.— Пряшів, 1961.— 85 с.

[46] Кочур Г. Данте...— С. 188—189.

[47] Там само.— С. 197.

[48] Там само.— С. 199.

*кожного поета треба перекладати засобами його поетики, за змогою намагаючись ввести читача в сферу нехай навіть незвичних для нього ритмів і образів"*[49]*. Характеризуючи перший переклад творів Арістофана українською мовою — „Хмари" Т. Франка, Г. Кочур вказує як на головну ваду перекладача — цілковиту неувагу до звукопису*[50]*. Помилкою Т. Франка, на думку Г. Кочура, було і те, що він запроваджував у свій переклад риму, якої античність (принаймні в Арістофанові часи) не знала зовсім*[51]*. Характеризуючи доробок В. Мисика як перекладача-орієнталіста, Г. Кочур указує, що, порівняно з А. Кримським, В. Мисик зробив великий крок уперед щодо відтворення у перекладах строфіки оригіналу. Адже А. Кримський дбав лише про точне відтворення змісту. Г. Кочур пише: „Нинішні перекладачі ставлять собі мету відтворювати й формальні риси оригіналу (звичайно, в міру можливості, враховуючи відмінність мови й версифікації оригіналу й перекладу")*[52]*.*

*Роздуми Г. Кочура з цих проблем надзвичайно важливі для нас і тепер, коли українську римовану поезію передають в англомовному та німецькомовному світі виключно нериможаною (див., приміром, збірку „Сто літ юності", вірші Ліни Костенко в перекладах М. Найдана, численні переклади А.-Г. Горбач з української поезії). Впроваджуючи нові форми, поет-перекладач може розраховувати на успіх лише тоді, коли загальний рівень його національної поезії такий, що новаторство уже може прищепитися, тобто вийти із стадії експерименту і стати не оказійним, а узуальним. У випадку з англомовними та німецькомовними перекладами української поезії справа полегшується тим, що відповідні поетики пройшли уже стадію римованої поезії і читачі не могли цілком забути її, бо це означало б позбутися свого літературного досвіду. Нам твердять, що так і мусить бути, бо англомовні та німецькомовні читачі не сприймають уже римованої поезії, але, на думку багатьох українських дослідників, узагальнення такого методу спричиняє обкрадання української поезії.*

*Усі критичні статті Г. Кочура написані з властивим нашому славетному літературознавцеві стилістичним блиском, умінням поєднати наукову глибину з доступністю викладу. Очевидно, писати статті з історії перекладу, в яких було б дано характеристику якости перекладів,— надзвичайно складно, але Г. Кочур декількома штрихами дуже вміло характеризував переклади, зосереджуючи увагу на аналізі віршування, еквілінеарности, лексики перекладу, ступеня одомашнення, волаючих імен тощо. Своїми статтями, присвяченими видатним особистостям та явищам в історії українського художнього перекладу, Г. Кочур зробив значний внесок у дослідження творчости І. Франка, Лесі Українки, усіх неокласиків, П. Карманського, В. Свідзінського та ін. Усі його праці надзвичайно багаті на точний фактаж, постійні посилання на майже недоступні першоджерела.*

*Чимало задумів Майстра залишилися незреалізованими, чимало таїн ще в його архіві. Ось нещодавно в Літературному музеї Г. Кочура*

---

[49] Кочур Г. Арістофанів сміх.— С. 185.
[50] Там само.— С. 184.
[51] Там само.
[52] Кочур Г. Кілька уваг про Василя Мисика...— С. 44.

*знайшли невеличку нотатку Майстра, написану червоною кульковою ручкою на покаліченому клаптикові паперу. А скільки-то цікавої інформації в ній! Ішлося про план-проект збірника з теорії та історії перекладу. Григорій Кочур перелічує статті, які доречно б туди в першу чергу включити, зазначаючи і обсяг статей. Це розвідки О. Фінкеля („Заповіт“ Шевченка в російських перекладах“), В. Коптілова („Четверо Сальєрі“), А. Перепаді („Студії над В. Підмогильним“), Р. Доценка („Гамлет“ у перекладі М. Старицького“), О. Сенюк („Про переклади Ібсена на українську мову“), А. Содомори („Ритміка оригіналу і вільна ритміка при перекладі давньогрецької поезії“), М. Гресько („М. Рильський — перекладач Мопассана“), Ф. Скляра („Сміливий Пушкінський епітет“), Г. Венгреновської („До визначення одиниці художнього перекладу“), М. Рудницького („Шекспіра перекладати нелегко“), М. Павлюка („З творчої історії Франкового перекладу“), І. Лозинського („Тувімова концепція перекладу“), Н. Адріянової („Високе й відповідальне мистецтво“), М. Зерова („Прокуратор Іудеї“ та два його перекладачі“). Г. Кочур пропонує включити до збірника і нововіднайдені переклади М. Зерова з римських поетів та бібліографію М. Назаревського. На зворотній сторінці Г. Кочур перелічує авторів та статті, що могли б увійти до наступного тому збірника. Він зазначає, що найсоліднішим рецензентом міг би бути М. Шумило, що написав би й передмову до збірника.*

*Доробок Г. Кочура як історика українського художнього перекладу заслуговує на всебічне дослідження.*

*Роксоляна ЗОРІВЧАК*

# УЧЕНЬ ГРИГОРІЯ КОЧУРА — ІВАН СВІТЛИЧНИЙ

## Вступні уваги

*Вплив перекладної літератури на світовідчуття людства — загальновизнаний. Яку важливу роль відіграє художній і науковий переклад в утворенні і виробленні норм літературної мови — основної прикмети повноцінної нації, доводити нема потреби. Досить послатися на приклад хоч би літературної латинської мови, яку започаткував переклад Гомерової „Одіссеї", що його здійснив 250 р. до н. е. Лівій Андронік.*

*Українська перекладницька традиція — багатовікова. Наша історія склалася так трагічно, що українська мова й література — головні чинники формування нації в період бездержавности — ніколи не функціонували в нормальних умовах. Саме тому перекладна література, починаючи від старокиївської доби, відіграє надзвичайно важливу роль у нашому культурному житті і як виховний засіб, і як засіб самовиразу нації та збагачення спроможностей рідної мови.*

*Після Другої світової війни, завдяки повноцінній школі українського художнього перекладу, що її очолив спершу М. Рильський, а після його передчасної смерти (1964) — Г. Кочур, наш художній переклад досягає творчої зрілости, і перекладна література систематично входить до національної культури. У нас виплекалася своя плеяда висококопрофесійних перекладачів художньої літератури, якими могла б пишатися кожна нація. Художній переклад — месником — постав на повен зріст як своєрідна адекватна компенсація трагічно руйнованої у своєму історичному розвиткові оригінальної української літератури. Перекладацтво — як ніколи — набуло політичного значення, опинилося на передньому краї боротьби за українську мову, за українську культуру, за українську націю загалом. Склалася унікальна ситуація, коли чужі мови вивчали й ішли в перекладацтво, щоб рятувати рідну. То була величезна, жертовна праця.*

*Збірка життєписів провідних українських перекладачів склала б справжній мартиролог (досить згадати неокласиків). Хресним був шлях наших перекладачів, зокрема у XX столітті. Їх постійно гудили за „потяг до буржуазної літератури", їх розпинали за недозволену активізацію мовних засобів, що знайшли прихисток у давніх словниках та збереглися в устах народу,— мовляв, це „відхід від сучасної літературної норми". Скільки було серед них — полеглих, розстріляних, замучених, засланих (були ж і Колима, і Соловки, і Магадан, і Сандормах!).*

*Художній переклад відіграв значну роль в історії національного опору та національного відродження. Не вивчену ще роль. Не оцінену ще роль. Одна з його найзворушливіших сторінок — це постійна, виснажлива праця над перекладами в неволі, в умовах тюрем і заслань. Це майже вся творчість перекладача, поета-каторжника П. Грабовського (XIX ст.), це подвижництво М. Зерова на Соловках (праця над перекладом Вергілієвої „Енеїди“) у 30-х роках жорстокого XX віку, у 40—50 роках — Г. Кочура в Інті, у 70—80 роках — В. Стуса, І. Світличного, І. Калинця та рецензування цих перекладів Г. Кочуром. Як важко було цим подвижникам навіть дістати іноземні оригінали! Адже тексти, зокрема іноземні, крім цензури-перлюстрації в Києві та офіційної цензури в концтаборі, проходили ще додаткову цензуру в Москві. Довгі-предовгі місяці спраглому доводилося очікувати на томик Байрона чи Бодлера, чи Верлена. А часто відіслані в листах до рідних переклади були конфісковані.*

*Скільки перекладів пропало, скільки знищили сторожі тюрем та концтаборів! Як тут не згадати М. Драгоманова, який ще в XIX ст. (у праці „Австро-руські спомини“) закликав написати історію втрачених творів української літератури. У кровожерному XX столітті кількість цих творів зросла в геометричній прогресії.*

*Подаємо статтю дружини, Леоніди Світличної, про Івана Світличного як перекладача світової літератури.*

*Іван Світличний перекладав французьких авторів різних епох та літературних стилів — П'єра Ронсара, Жана Лафонтена, П'єра-Жана Беранже, Шарля Леконта де Ліля, Поля Верлена, Шарля Бодлера, Поля Елюара та слов'янських — Юліуша Словацького, Ципріяна Каміля Норвіда, Десанку Максимович, Вітезслава Незвала. Переспівав також „Слово про Ігореву січ“. До своєї роботи як перекладача ставився, як і до всього у житті, надзвичайно вимогливо. Уважав, що, попри найскладніші умови життя, перекладач мусить перекладати на найвищому професійному рівні.*

*Художній переклад — це лише один з аспектів діяльности І. Світличного (20 вересня 1929 — 25 жовтня 1992) — натхненника, організатора і подвижника шістдесятництва як могутнього літературно-мистецького і суспільно-політичного Відродження, що охоплює декілька десятиліть у нашій історії, правозахисника, поета, критика, багаторічного нескореного політв'язня. Він втягував у поле свого тяжіння все найкраще, найлюдяніше, найінтелігентніше, багатьох зачаровував усеохопністю і рідкісною глибиною знань. За вдалим висловом літературознавця В. Іванисенка, І. Світличний жив тільки Ділом і для Діла. В його особі Україна здобула назавжди найвищий взірець вірного служіння своєму народові.*

*Статтю побудовано на особистих спогадах дружини І. Світличного та на його епістолярії. Вона знайомить не лише з формуванням І. Світличного як перекладача, не лише з його перекладацьким доробком і перекладницькими принципами, а й з тим, у яких умовах розвивався український художній переклад. Гадаю, це остання праця Леоніди Світличної. Вона віддала мені статтю у перших днях лютого 2002 р., а 18 лютого того ж року перестало битися її втомлене, зболене серце. 21 лютого 2002 р. вона спочила навіки на Байковому цвинтарі в Києві поруч з її чоловіком.*

*Найкраще охарактеризувати цю жінку можна поетичними словами І. Світличного:*

Ти всім, чим лиш могла, була мені:
Була Великоднем і буднем,
Гарантом „будем-перебудем“,
Була росинкою на камені

І каменем — твердим корундом.
А руки, тугою заламані,—
Немов чаїні два крила мені
Над дуроломом велелюдним.

Була зигзицею і Ладою,
Живицею на рану, владою —
Єдиною на вся і все...

І ким Тобі — не знаю — бути ще,
Коли круте житейське нуртище
Нас чортовиями несе.

*Коли після одинадцяти років невимовних мук Іван Світличний переступив межу вічности (у серпні 1981 р. на алтайському засланні під час операції йому некваліфіковано зробили трепанацію черепа, що привело до дуже складних наслідків), Леоніда Світлична віддавала весь свій час, усі свої сили для увічнення його пам'яти. Завдяки її наполегливості були зібрані, упорядковані й вийшли друком спогади про І. Світличного „Доброокий“, його поетичні твори, у тому числі для дітей, його епістолярій.*

*Опубліковані матеріали можуть слугувати певним стимулом для професійного вивчення спадщини І. Світличного-перекладача, а такі дослідження дуже потрібні українській філології — ширше — культурології.*

*Роксоляна ЗОРІВЧАК*

## УЧЕНЬ ГРИГОРІЯ КОЧУРА — ІВАН СВІТЛИЧНИЙ*

„Я у перекладах — цілковитий учень Кочура. Без нього я, може, й взагалі б цим не займався“,— писав Іван Світличний.

Визначним метром київської перекладацької школи був „Маестро“, як його називали,— Григорій Кочур: саме він, а не геніальний перекладач, не „жук-самітник“ — Микола Лукаш.

За покликанням Кочур був Учителем. У таборі, на засланні, згодом в Ірпіні — він гуртував біля себе молодих поетів, заохочуючи їх до пере-

* Стаття публікується у первісному варіанті і містить неточності, з'ясувати які редакція не має змоги через об'єктивні причини.

кладання. Активним помічником у цій благородній і потрібній справі був Іван Світличний, також наділений даром Учительства. Дуже часто ця організаційна робота заважала їхній власній творчості.

Людям старшого віку відомо, в яких умовах творилася література 50—60-х років. Почасти переклад був єдиною шпариною, де поет міг висловити свою думку. Доба „Задушеного Відродження" повторила долю „Розстріляного Відродження". У царині перекладу шістдесятники не мали доступу до перекладів своїх попередників, діаспорних перекладачів, довоєнних здобутків перекладачів львівської перекладацької школи і часто дублювали вже перекладене. Контакти через „залізну завісу" з'явилися згодом та й дуже утруднювалися „відповідними інстанціями".

Творчий шлях І. Світличного, відповідно до суспільно-політичної ситуації, можна розділити на три періоди (у 30-х роках казали — „коливання разом з лінією партії"):

I. „Легальний" (кінець 50-х — серпень 1965) — хрущовська „відлига", згодом „приморозки", умовна „свобода".

II. „Напівлегальний" (травень 1966 — грудень 1971) — відносна „воля", заборонено працювати і друкуватися, але ще можливо друкуватися під „псевдо" або чужими прізвищами.

III. „Нелегальний" (тюрма КДБ (1972 — серпень 1973), табір (вересень 1973 — червень 1978), заслання (1978—1983) — доба Щербицького—Федорчука—Маланчука. Заборонено згадувати прізвище І. Світличного в будь-якому (крім негативного) контексті.

Ситуація не дозволяла вести щоденник, пам'ять зафіксувала лише окремі слайди, тому в статті використовуватиму листи І. Світличного до рідних та друзів і спогади І. Світличного — цей своєрідний щоденник. Живий свідок тих буремних років, постараюся трохи розповісти про них. Зробила, що могла, хто може краще — будь ласка.

I. Коли познайомилися Г. Кочур та І. Світличний?

Як я вже згадувала, щоденників не вели, живих свідків, на жаль, уже немає, але перші публікації І. Світличним перекладів Беранже датовані 1957 р. (100-річчя від дня смерті Беранже): „Старий сержант" („Київська правда", 1957, 16 лип.), „Бідняки", „Добрий Бог" („Вітчизна", 1957, № 6), „Дитя панського роду" („Молодь України", 1957, 19 лип.); стаття про Беранже („Робітнича газета", 1957, 16 лип.). Тому орієнтовно перше знайомство І. Світличного з Г. Кочуром можна датувати 1957 р.

З Миколою Лукашем І. Світличний познайомився ще на початку 50-х у Харківській бібліотеці на Короленка, студент філфаку ХДУ та молодий викладач були на „Ти".

Віршувати І. Світличний почав ще в школі, продовжував в університеті й аспірантурі. 1960 р. в журналі „Дніпро" (№ 8, с. 112—121) І. Світличний опублікував добірку віршів „Рідний корінь", яка мала позитивні відгуки. Але у вісімдесятих роках, уже важко хворий, він заборонив друкувати ці вірші й віршовану драму „Сокира" (всього десь близько 3000 рядків) — так що у версифікації І. Світличний не був новачком.

1964 р. в журналі „Всесвіт" (№ 12, с. 96—98) І. Світличний опублікував добірку віршів турецького поета О. Велі (підрядник О. Ганусця).

На початку 60-х років виникає задум видання антологій чеської, словацької, польської поезії, вибраних поезій у серії „Перлини світової лірики

ки". Це був час, коли видавничою політикою перекладацтва керував М. Рильський. І. Світличний бере активну участь у цих планах як перекладач і активний помічник Г. Кочура в організації перекладів.

Яким критерієм керувався І. Світличний, вибираючи поетів для перекладу? Дамо слово І. Світличному:

„Перекладач безмежного океану світової поезії мусить вибирати твори, найбільш споріднені з його власною поетикою, працювати над творчістю поетів духовно і художньо близьких: М. Зеров перекладав давніх римлян і парнасців, М. Рильський — О. Пушкіна й А. Міцкевича, А. Малишко — Я. Купала, О. Прокоф'єва, О. Твардовського.

М. Терещенко прагнув до точності, але не відбирав того, що йому подобалось, у нього немає єдиного естетичного принципу (перекладав О. Блока і Д. Бєдного), керуючись „потребами актуальності" (з внутрішньої рецензії на другий том „Вибраного Миколи Терещенка").

І. Світличний прагнув перекладати згідно зі своїм уподобанням близьких йому поетів.

Для „Антології чеської поезії" (Київ: Дніпро, 1964) І. Світличний переклав „Лампу" і „Поетику" Й. Ганзлика, „Вірші" Ф. Галаса, „Барабанщик барабанить" І. Магена, „Прохання" В. Незвала.

В „Антології словацької поезії" (Київ: Дніпро, 1964) вміщено переклади І. Світличного „Дайте дихати" Ш. Жарого, „Молитва за милу" та „Вечір на Дюмб'єрі" М. Руфуса.

Тоді ж у журналі „Україна" надруковано вірш „Упав солдат" М. Руфуса.

Хрущовська відлига минула, починалися брежнєвські приморозки. І. Світличний був душею шістдесятницького руху, активним діячем Клубу творчої молоді (КТМ) „Соняшник". „...чесна і мужня громадянська та літературна позиція, професіоналізм, ерудиція і водночас принциповість, не зважаючи на особи, принесли І. Світличному авторитет у літературно-мистецьких колах. Вміння побачити і підтримати нове, цінне, симпатичне і водночас зберегти наукову об'єктивність характерно для статей І. Світличного про літературну молодь" (І. Дзюба).

Але саме те „іронічне літературознавство", започатковане І. Світличним („Гармонія і алгебра", „А, Б, В, Г, Д..." та ін.), викликало лють у спілчанської верхівки, та ще І. Кошелівець у своїй книзі „Сучасна література в УРСР" назвав І. Світличного та І. Дзюбу провідними критиками в УРСР. Все те призвело до арешту 30 серпня 1965 р. за ст. 62 ч. 1 КК УРСР („антирадянська пропаганда і агітація").

II. Але і в слідчому ізоляторі КДБ І. Світличний не гаяв часу — далі працював над перекладами Беранже. У листі до дружини 27 січня 1966 року він пише: „...якщо дозволять, дуже прошу передати однотомний російсько-український словник, французько-російський словник і французького Беранже (великий том)[1,1] та два томи російського Беранже — буду перекладати; якби я його мав раніше, я б, мабуть, уже всього переклав".

[1] Беранже П.-Ж. Пісні.— К., 1970.

У тюрмі І. Світличний переклав близько 70 віршів Беранже, серед них декілька віршів, що їх Беранже написав також у тюрмі.

І. Дзюба зауважує:

„Його досконалі переклади з Беранже засвідчили неабиякий перекладацький хист. В україномовній інтерпретації І. Світличного Беранже зазвучав так природно, немовби видатний сатирик ото й писав українською. З однаковою виразністю — можна сказати більше: натхненням! — відтворив він усі стильові рівні та потоки поезії Беранже: і її „вулично“-народний гумор, що часом переходить у глумливість, і добірний інтелектуальний сарказм, і політичну патетику, і громадянську розважливість, і виходи на м'яку довірливу лірику.

І. Світличний відтворив гнучкість ритміки, багатство розмаїтої, стилістично „різножанрової“ лексики, органічно злученої в живу цілість єдиним поетичним подихом.

Звичайно, крім чуття слова, стилістичного смаку, глибокого розуміння всіх нюансів змісту і форми оригіналу, за цим стояла ще й велика праця“.

„Як на мене, професійної досконалості — без будь-яких знижок на час, умовності, історичної обмеженості тощо — І. Світличний досягнув у галузі перекладу. І найкраще з його поетичного доробку — це поетична інтерпретація Беранже.

Це добірна перекладацька робота. Тут досягнуто тієї міри поетичної адекватності відтворення чужомовного тексту, коли твір сприймається як органічний здобуток української поезії, залишаючись самим собою, не втрачаючи свого єства. Кращі поетичні інтерпретації Світличного з Беранже не поступаються перекладам таких майстрів, як В. Самійленко та М. Зеров.

Очевидно, тут можна говорити про певну конгеніальність поета й перекладача — демократизм і дисципліна форми, нахил до сатиричних портретів, смачних деталей і прозорих алюзій. З одного боку, це україномовний Беранже, а з другого — alter ego самого перекладача з його тривогами і болями, іронією, інвективами і сатиричними пересторогами, з такими впізнаванними на той час підтекстами („Нескінченно малі величини“, „Цензура“, „Стій“, „Імпровізований донос“, „Божевільні...“)“ — така думка М. Коцюбинської.

„Порівняння перекладів з Беранже з оригіналами та перекладами 20-х рр. (М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича) так само, як з перекладами пізніших десятиліть (В. Мисика, Г. Кочура та ін.) засвідчують, що в особі І. Світличного Беранже дочекався гідного перекладача, рівного своїм іскрометним даром В. Самійленку. Тонкий гумор, іронія, вбивчий сарказм, віртуозне володіння словом — найвищою мірою властиві творчому дарові І. Світличного. Найкращі з версій І. Світличного перекладів Беранже сьогодні стають класикою українського поетичного перекладу“,— пише М. Москаленко.

Всього І. Світличний переклав 81 вірш Беранже. Як складалася подальша доля цих перекладів після його звільнення 30 квітня 1966 року?

Надамо слово І. Світличному (уривки з листів):

15.08.1966 до З. Геник-Березовської він пише: „В часи, коли я мав дуже-дуже багато часу і ніякої іншої роботи (в тюрмі КДБ.— ***Л. С.***), я пе-

реклав цілу збірку поезій Беранже, а тепер видавництво („Дніпро".— *Л. С.*), здається, згодне її видати".

6.03.1967 до Л. Танюка: „Мій Беранже піде на 68 рік, вже зі мною уклали угоду і навіть заплатили 200 крб."

5.06.1968 до Л. Танюка: „Мого Беранже вже редагують".

31.10.1969 до Гевриків: „Збірка поезій Беранже зараз у роботі і за кілька місяців має побачити світ".

31.10.1969 до Віри Вовк: „Збірка Беранже давно вже на виробництві, в друкарні. Я вже вичитував першу верстку. Отже, враховуючи наші темпи, за кілька місяців книжка має побачити світ".

31.10.1969 до Всеволода Ткаченка: „Збірка Беранже зараз у роботі, була вже перша верстка. Ваші переклади я вичитав сам, бо верстку давали на кілька днів, і за цей час вона не встигла б дійти до Вас і від Вас" (В. Ткаченко працював перекладачем у Тунісі.— *Л. С.*).

10.02.1970 до Ореста Зілинського: „Мій Беранже нарешті вийшов у світ. До книгарень він ще не дійшов".

1970 р. видано було далеко не те, що подавалося 1967 р.

Опрацювавши велику кількість літератури про Беранже, І. Світличний написав до збірки ґрунтовну передмову „Народ був його музою" з аналізом творчості Беранже, його життєвого шляху, детальні примітки, подав 80 своїх перекладів та додав найкращі переклади В. Самійленка, М. Зерова, М. Рильського, Г. Кочура.

Але... З 1966 р. стосовно І. Світличного панувала негласна вказівка: „друкувати, але не захоплюватись"[2]. Збірка Беранже вийшла в серії ПСЛ, але вже без передмови, приміток І. Світличного, доповнена перекладами інших авторів (наприклад, антиклерикальними перекладами М. Терещенка). „Не годиться всього Беранже „видавати" одному Світличному",— почув у видавництві І. Дзюба. З 81 перекладу І. Світличного надруковано 55. Дякувати Богу і за те, бо через півроку (за Федорчука) прізвище І. Світличного було заборонено навіть згадувати, не те що друкувати.

1980 р. вийшла нова збірка Беранже в зв'язку зі „застарілими" перекладами (це М. Зеров, М. Рильський, В. Самійленко „застаріли"!), де ім'я І. Світличного навіть не згадувалося[3].

Замість передмови І. Світличного в ПСЛ надрукували передмову Б. Буяльського, написану в кращих соцреалістичних традиціях, з поклонами в бік революціонерів-демократів, картанням монархії і т. ін. Цікаво порівняти висвітлення однієї і тієї ж події — відмови Беранже зустрітись з королем Луї-Філіппом. У Буяльського це звучить так: „я надто старий, щоб заводити нові знайомства", у І. Світличного: „король і пісняр не дійдуть згоди".

Цей вираз І. Світличний підтвердив своїм життям: „Мені нема чого розмовлять з головою КДБ",— відповів І. Світличний на пропозицію зустрітися з Федорчуком, але, на противагу королю, „смершевець" Федорчук знищив І. Світличного „об'єктивними причинами, тримаючи непорушного і безмовного І. Світличного в засланні до кінця строку, супроти людських і Божих законів".

Передмова і переклади Беранже в той час викликали алюзії з радянською реальністю. Шістдесятники любили декламувати і цитувати вірші „Стій", „Свобода", „Юда", „Імпровізований донос", „Дідократія" — дуже сучасно вони звучали.

## „Антологія французької поезії XX століття“

У другій половині 60-х років виник задум „Антології новітньої французької поезії“. Очолювали групу перекладачі Г. Кочур та француз-філолог, викладач КДУ Еміль Крюба. Активно працювали над перекладами І. Драч, В. Житник, М. Коцюбинська, Д. Павличко, І. Світличний, І. Тешенко, Л. Танюк та ін. Доля цієї антології печальна, у видавництві „Радянський письменник“ її не надрукували, мабуть, з огляду на вже неприйнятний склад перекладачів. Цим антологіям і в 20-х роках, і в 60-х не таланило через склад перекладачів, обидві загинули в надрах видавництв ГПУ-КДБ. А могли бути окрасою українського перекладу. На жаль, ані у Г. Кочура, ні у І. Світличного, який допомагав Кочурові в організації перекладів, не залишилось машинописів, лише окремі аркуші[1].

Деякі переклади І. Світличний надрукував в періодиці: Ж. Сюперв'єль „Пісня“ та „Дощова крапля“ („Всесвіт“, 1968, № 3, с. 87—98), Л. Арагон „Жити варто“ („Дніпро“, 1969, № 9, с. 130), А. Мішо „Спочинок у біді“ („Дніпро“, 1969, № 9, с. 132), Ж. Сюперв'єль „Тіло“ („Дніпро“, 1969, № 9, с. 132).

Згодом у збірці „Серце для куль і для рим“ надруковано переклади зі Сюперв'єля „Ніч в мені...“, „Пробудження“ та „Зустрічі“, а в книзі „У мене — тільки слово“ — „В глибину світу“, „Спогад“ і „Портрет“.

До „Антології“ І. Світличний переклав також два вірші: Р. Шара „На смертнім шляху“ та „Спільна присутність“, надруковані у „Слові“.

Про переклади І. Світличного з Елюара М. Москаленко згадує:

„І. Світличний показував мені добірку своїх перекладів з пізнього Елюара, поезій п'ять або шість. Серед них були вірші „Сказати все“ і „Смерть, любов, життя“. Разом з двома чи трьома моїми перекладами він надіслав їх до львівського журналу „Жовтень“ (тепер — „Дзвін“). Друком вони не з'явилися. Дальша доля цих перекладів не відома“. Розшуки в архівах Львова виявилися безрезультатними.

6.03.1967 у листі до Л. Танюка І. Світличний пише: „У спілці буваю рідко, лише на засіданнях перекладацької секції. Вони, як і раніше, цікаві, народу завжди повно, Кочур побиває Цицерона, від імені перекладуваних люди говорять те, що не можна сказати від свого імені. Михайлина [Коцюбинська] чарує все православне християнство, але коли подумаєш, що літературне життя можливе тільки в такий спосіб, що люди хапають кожне слово всіляких папуасів, часто навіть не здогадуючись про літературу, яка твориться під боком,— стає трохи сумно.

[...] Домовився з видавництвом „Дніпро“ перекладати роман югославського (дуже цікавого) романіста М. Лалича „Облава“. Роман великий, 20 аркушів, роботи стане на півроку. Уже почав перекладати і не шкодую, що треба буде стільки часу вбити[2].

P. S. Посилаю Тобі бібліографію перекладів Гете, щоб знав, що зроблено. До речі, Гете перекладає і В. Стус, вам не завадило б сконтактуватися“.

24.07.1967 до Віри Вовк: „Мені для роботи треба б мати якийсь новий французький Larousse. Хотілося б мати також збірки поета, якого я пере-

[2] Світличний І. О. Ґратовані сонети / Пер. сл. І. Кошелівця.— Мюнхен, 1977.

кладав — Сюперв'єля (крім видання з серії „Poètes d'aujord'hui", „Gravitasions" і „Débarcaderes" — ці є частково у Кочура, частково у мене).

Не кидаю думки продовжити перекладати, бо дуже мені цей поет сподобався".

4.12.1967 до Танюків: „Перечитую, Лесю, твого Аполлінера. Не все на одному рівні, видно, що перекладалося раніше, а що останнім часом. Деякі переклади бездоганні, а деякі треба виправити з мовного погляду. Загалом, коли буде на збірку, треба видавати окремо, напевно, пройде і матиме успіх.

На лютий готується великий перекладацький вечір югославської поезії. Може, й ти щось перекладеш? Якщо згоден, забезпечимо оригіналом.

Орхан Велі, певна річ, з порядку денного не сходить".

4.12.1967 до Ореста Зілинського: „Майже весь мій час забирають переклади з французьких поетів, якими я захопився як через привабливість матеріалу і справжньої насолоди від високого мистецтва, так і з огляду на більшу, порівняно з критикою, перспективність цього виду роботи"[3].

4.12.1968 до Гевриків: „Чи немає у Ваших краях якоїсь солідної антології новітньої французької поезії. Я зараз захопився перекладами з французьких поетів (Суперв'єль, Мішо та ін.), але загалом у французькій поезії орієнтуюсь слабко, і хотів би поширити трохи свої знання, та й для перекладу мати дещо більше матеріалу. Якби Вам трапилася якась така антологія, і Ви змогли надіслати мені, я б постарався компенсувати чимось корисним для Вас".

16.20.1968 до Гевриків: „Дві збірки сучасної французької поезії ми отримали, а одну (з перекладами на українську) досі не отримали. Ця збірка так і не дійшла — це, певна річ, не зменшує нашої сердечної вдячності".

11.03.1968 до Танюків: „У мене зараз дуже багато роботи — і заробітчанської (внутрішні рецензії, редагування), і для душі (своє пишу, перекладаю — може щось і не для кошика). Я тим часом — особа приватна.

[...] Віра Вовк вислала мені „Садівничого", але українські речі з-за кордону не доходять.

[...] Що перекладаєш зараз? Я — Десанку Максимович, хочемо скомпонувати збірку".

1.05.1968 до Гевриків: „Дякую Вам за надіслані книги: одні з них цінні для мене, інші — для моїх друзів, але всі вони корисні для справи.

Книги з французької поезії прислужилися нам тим, що ми підготували антологію новітньої французької поезії, днями віддано її на виробництво, а побачити світ вона має ще цього року; звичайно, як тільки вийде в світ я її Вам надішлю".

18.05.1968 до Гевриків: „Отримав від Вас другий том творів Сен-Жон Перса. Щиро дякую Вам. Сподіваюся, Ви не нарікатимете на мене, якщо я передам цю книжку кращому нашому перекладачеві Миколі Лукашеві, що просто закоханий у Сен-Жон Перса.

А тим часом, Г. Кочур — також видатний наш перекладач — дізнавшись про можливість замовити Вам деякі книги, попросив мене замовити Вам деякі книжки про Сен-Жон Перса.

---

[3] Світличний І. О. Серце для куль і для рим / Пер. сл. І. Дзюби.— К., 1990.

Твори самого поета він має, дещо вже перекладав, але хоче написати і про нього. Якщо це Вам буде необтяжливо, прошу виконати його прохання. Список потрібних Г. Кочурові книжок на звороті. Якщо є щось вартісне, можна вислати, бо інформація у нас дуже недостатня".

5.06.1968 до Танюків: „...французька антологія ще у видавництві, щось там марудять".

Михайлині [Коцюбинській] Превера повернули, не редагуючи. Ви знаєте, що вона безробітня, так само, як і Надія Світлична, як і Брайчевський, а від сьогодні З. Франко. Як бачите, ми від Москви не відстаємо. А з плану видавництва „Молодь" викреслили збірку Ліни Костенко"[5].

5.06.1968 до О. Зілинського: „Пересилаю Вам вірші — переклади з чеської — „Прагну чути", „Чудовий смуток", „Любовна" Яна Скацела в перекладах Івана Ющука.

Крім того, два вірші в моєму перекладі: Мирослава Голуба „Студія з проблеми поезії" (Дукля, 1968, № 4, с. 269—270) та Антонін Броусек „Пам'ятник".

[...] Чи не можна було б дістати у Вас якесь пристойне видання творів Голана?

[...] Всілякі інші новини — і що я хотів би почути від Вас, а щось, може, й Ви від мене — краще відкласти до зустрічі"[5].

8.08.1968 до Г. Кочура: „У московських книгарнях дещо купив, але небагато і не дуже цінне, найбільше югославське.

У Ленінграді в книгарнях багато іноземної літератури, більше, ніж у Москві. Я вже купив збірочки Жува, Превера. Бачив також гарні видання Ронсара, Бодлера, на жаль, не знаю, чи вони Вам потрібні. Зарубіжні видання дуже дорогі".

5.02.1969 до Гевриків: „Щось наше листування відбувається дуже примхливо — чи то Ваші до мене, чи мої до Вас, чи Ваші і мої одночасно — але відбувається щось незрозуміле. Я дякую Вам за збірки Норжа та Печі, але Ви не знаєте, чи я їх отримав! Ті книжки мені не дісталися: їх побачив Григорій Кочур, який збирає цілу серію „Poètes d'aujord'hui", а саме цих поетів у нього не було. Я не дуже протестував, бо всім, що є у Кочура, я можу користуватись без обмежень.

[...] У нас є славний перекладач А. Перепадя, він часто друкується у „Всесвіті", нещодавно вийшла в його перекладі книжка Сент-Екзюпері, зараз перекладає Камю.

Він зараз опановує португальську мову, але добрих словників у нас немає. Він просить, якщо це можливо, придбати для нього португальсько-французький або іспанський, італійський або англійський словник. Вартість він компенсує літературою, яка виходить тут".

29.10.1969 до В. Стуса: „Я тут купив Тобі „Американских поэтов в переводах Зенкевича". Може, Ти хотів ще щось придбати? Я купив у Старобільську Кобо Абе („Женщина в песках" і „Чужое лицо"), поезії Лорки, переклади Кочура — все тут можна придбати вільно".

31.10.1969 до Гевриків: „Висланих Вами книжок модерної французької поезії та латноамериканської поезії не отримав. Французько-португальський та португальсько-французький словники отримав і передав їх Перепаді.

[...] Зараз я виїхав на село до мами — тут тихо, спокійно, гарно працюється.

Трохи перекладав Ронсара (я його люблю), а зараз перекладаю Лафонтена, якого я менше люблю, але в 1971 році буде його ювілей, і тому переклади легко можна буде видрукувати[6].

У № 9 „Дніпра" надрукували кілька моїх перекладів з французької".

31.10.1969 до Віри Вовк: „Спершe перекладав Ронсара — давно на нього зуби гострю, а це написали мені з Києва, що 1971 року буде ювілей Лафонтена, з цієї нагоди видають його збірку, і для неї треба зараз перекладати Лафонтена.

Лафонтен — не Ронсар, але коли треба, то мушу. Стороння людина [В. Мороз] може подумати, що колишній критик зовсім перекантувався на перекладача. Основне моє заняття все-таки — естетика, і в цій галузі я працюю більше і ефективніше.

Запали мені в душу Твої слова, що в Києві не вчать чужих мов, а я французьку мову вчив зовсім книжно. Тепер я взяв з собою платівки з уроками французької мови і потрохи слухаю їх. Хоч звикну до її звучання".

31.10.1969 до Всеволода Ткаченка: „Купувати варто лише те, що потрібно для роботи. Ронсара у мене є досить пристойна збірка „Poésies choisies" видання „Garnier Frères" (1963). Книги серії „Poètes d'aujord'hui" віддав Кочурові — він прагне зібрати цілу серію, а саме цих у нього бракувало.

Я почав перекладати Ронсара, але „Дніпро" планує на 1971 рік до ювілею видати Лафонтена, і, оскільки це діло певніше, я переключився на Лафонтена. Цілу збірку треба зробити за декілька місяців.

Якби Ви хотіли підключитися, я б не протестував, я б перекладав тільки з перших книг, а з останніх трьох книг (10, 11, 12) резервую за собою тільки „Le paysan de Danube", решту можете вибирати і перекладати на свій смак. Попереджаю, що перекласти треба протягом двох-трьох місяців.

[...] Ваші переклади пішли всі, а „Каталонських ченців" примусили доробляти, і я підписав їх двома прізвищами — Вашим і моїм.

Чи бачили Ви кілька моїх перекладів в № 9 „Дніпра"?"

7.07.1970 до Гевриків: „Шкода, що з двох „Плеядівських" томів Ронсара, які Ви надіслали Кочурові, він отримав тільки один (2-й), мені не потрібний, а той, де сонети до Марії та Гелени, або йде, або зовсім не прийде.

У мене є Ронсарові тексти („Вибрані твори"), але в нього багато варіантів, і краще, звичайно, обирати канонічний текст.

Чи не можна придбати у Вас французькою мовою збірки Дю Беллi? Я не знаю, які там були видання, але мені аби було з чого вибирати для перекладів".

10.02.1970 до А.-Г. Горбач: „Перекладаючи Ронсара, маю добру втіху. Перекладається легко — не знаю тільки, чи добре? Як Вам здається такий сонет „Скоріш померкнуть в небі сонми зір..."[4] Шкода тільки, що твори Ронсара мають по кілька редакцій, а я не маю якогось канонічного тексту — два видання вибраних творів, якими я користуюся, дуже куці і суперечливі.

---

[4] **Світличний І. О.** У мене — тільки слово / Пер. сл. **М. Коцюбинської**.— Харків, 1994.

Кочурові нещодавно прислали твори Ронсара з серії „Pleiade“, але тільки другий том, а там такі довжелезні монстри, яких я ні за які гроші не перекладатиму.

[...] Весна і літо в мене, мабуть, підуть на Ронсара (бо я ж не тільки перекладаю, але й старого фаху літературознавця намагаюся не забути), а потім, може, дійде черга до Дю Беллі.

Десь я вичитав, що в 1953—1964 рр. у Франції вийшов капітальний шеститомовий словник французької мови П. Робера. Він є моєю заповітною мрією не лише тому, що я трохи перекладаю, а й словниками цікавлюсь спеціально — може, й мені вдасться створити в цій галузі словник синонімів“ [його І. Світличний вважав головною працею свого життя, але через хворобу не закінчив.— *Л. С.*].

10.02.1970 до Г. Кочура: „Ронсар потрохи українізується. Лякає мене тільки те, що виходить надто легко: коли не роблю нічого іншого, то й по два сонети в день. Може, погано? От Вам для прикладу:

„Безлюдні нетрі, праліси густі“.

Найбільша біда з Ронсаром та, що немає канонізованого тексту, варіантів багато, а дві збірки Choisies куці, суперечливі й химерні, та й без словників тут погано. Але вже як буде. Що зможу, зроблю“.

21.02.1970 до Г. Кочура: „Хоч Ваша критика має яскраво виражений наклепницький характер, я радий був Вашому листові. А своєю критикою Ви доможетеся лише того, що муситимете читати і всі інші переклади — серед них кращі і гірші — отже, настроюйтеся на героїчний лад.

[...] А як там живе пан-товариш Лафонтен? Що чути з Норвідом? І взагалі, які видавничі новини?“

4.04.1970 до Віри Вовк: „Лукаш щойно приїхав з Ялти і захворів на грип. Переклав він чимало Аполлінера, я не читав, але кажуть, дуже цікаві. Проте збірки не закінчив і покинув.

[...] А ще в мене лежить на столі томик Дю Беллі — колись і до нього черга дійде.

[...] Листи і листівки доходять від Тебе справно, але з книгами дуже погано: ні до мене, ні до Кочура, ні до п. Орисі [І. Стешенко.— *Л. С.*] не доходить майже нічого.

Хочеш знати, як звучить у моєму перекладі Ронсар? Ось для прикладу „Ce petit chien qui maîtresse suit“ — „Маленьке цуценя, що дзявулить“. Але це мінор і не таке цікаве. Жінкам я читаю (і кажу, що це Ронсар писав про них) інший сонет „Plus tôt le bal de taut d'astres divers“ — „Скоріш померкнуть в небі сонми зір...“

26.11.1970 до А.-Г. Горбач: „У мене справжнє свято: одержав чотири томи Robert'а. Сердечне спасибі Вам. Чекаю, коли Ви будете в Києві, щоб віддячити Вам. Говорити завжди краще, ніж писати“.

26.11.1971 до Г. Кочура: „...„Ченстоховські вірші“ домучив, як воно вийшло — то Вам видніше, але сумніваюсь, щоб добре, єдина втіха — на більше зараз не здатен.

Як завжди, хочеться робити не те, що треба: Норвід лежить на столі розкритий, а я гризу французів. Але, може, те й краще (не для французів, а для мене)?

Між іншим, прочитав „Історію французької мови“ А. Доза — вельми задоволений.

Якщо Бог пошле натхнення для Норвіда, а я тим натхненням скористуюся, то, може, ще щось перекладу. Але великих надій не плекайте, я особа не керована і платонеспроможна, і якби не передз'їздівське піднесення, то й „Ченстоховських віршів"[7] не було б.

Що там на бібліофронті? Не забувайте мене".

18.12.1970 до Г. Кочура: „У Харків з Москви книги приходять чомусь раніше, ніж в Київ, можна багато чого купити з видань „Науки", навіть Гумільов лежить без попиту".

5.04.1971 до З. Геник-Березовської: „Минулу зиму працювалось добре, та й зараз на Бога нарікати не можу, але з **об'єктивних** причин зараз ніщо, навіть безневинні переклади світу побачити не можуть. Вимогливість у нашому житті посилюється, і гідними людської уваги тепер можуть бути лише шедеври або халтура. На перше я не здатен, а до другого не маю охоти. Борсаюсь десь посередині і — contra spem spero!"

Про стосунки І. Світличного з Г. Кочуром свідчить телеграма, відправлена до 70-річчя Кочура: „Ірпінь. Григорію Кочуру. Знаменну річницю великого ювілею зустрічаю трудовими подвигами на перекладацькому фронті. Річний план перевиконано працюю рахунок семидесятого".

### Деякі зауваження і додатки до листів І. Світличного

У листах І. Світличний згадує переважно про переклади „для душі" або поетів, найбільш споріднених духовно і художньо близьких. Це період „Berufverboten", вимушеного безробіття, тому І. Світличний змушений був перекладати і для заробітку.

В „Антології чеської поезії" (1964) надруковано його переклади поезій Іржі Махена „Барабанщик барабанить", В. Незвала „Прохання", Ф. Голаса „Вірші", Й. Ганзліка „Лампа" та „Поетика". „Баладу" В. Незвала надруковано в „Зоні" (1993, № 4, с. 209) та в „Слові".

В „Антології словацької поезії" надруковано вірші Ш. Жарова „Дайте дихати", М. Руфуса „Молитва за милу" та „Вечір на Дюмб'єра", в „Україні" (1964, № 4) його ж „Упав солдат". Згодом „Дукля" (1968, № 4) опублікувала вірш М. Голуба „Студія з проблеми поезії".

В антології молодої білоруської поезії „Калинові мости" (1969) переклади І. Світличного друкувалися під „живим псевдо", і переклади з Р. Барадуліна „Заходжу в кабіну" та „Палять картоплиння" підписані Д. Паламарчуком, „Моя мова", „Відвага", „Пам'яті А. В." та „Маралові зрізують панти" надруковані лише 1994 р. в „Слові".

За підписом Г. Кочура в „Калинових мостах" надруковано переклади І. Світличного з Я. Гречаникові та Ю. Голуба.

У другій половині 60-х І. Світличний зацікавився творчістю сербської поетеси Десанки Максимович. Зі збірки „Прошу помилувати" І. Світличний переклав 13 віршів, вісім з яких опубліковано 1990 року в книзі „Серце для куль і для рим", а всі 13 в збірці „У мене — тільки слово" зі стилізованим додатком „Вражим кажњавње" Д. Максимович до її 70-річчя.

Продовжувати перекладати з Д. Максимович І. Світличний збирався і в таборі, дружина надсилала йому оригінали, але через брак сербсько-хорватського словника цей задум не здійснився.

Переклади віршів Мирослава Колежі (з хорватської) зроблено в другій половині 60-х рр. „Ніч у провінції" та „Коні біля корчми" чомусь не

друкувалися, „Циганська“ та „Яка сумна ніч у малому місті“ надруковано лише 20 серпня 1998 р. в „Літературній Україні“.

Недрукованим залишився також переклад з А. Броусека „Пам'ятник“.

1969 року в книзі „Поезії“ Ю. Словацького [серія ВСЛ.— *Л. С.*] надруковано переклади І. Світличного: „Розмова з пірамідами“, „До автора плачів Єремієвих“ та „До матері“.

„Ченстоховські вірші“ Ц. Норвіда з'явилися 1970 р. в книзі „Поезії“ (серія ПСЛ) за підписом Л. Череватенка в скороченому вигляді (вилучено строфи, пов'язані з релігією). Повністю надруковано у збірниках „Серце для куль і для рим“ і „У мене — тільки слово“.

Всі переклади із слов'янських, включаючи переспів „Слова про Ігореву січ“, І. Світличний збирався об'єднати назвою „Мої слов'яни“ (див. лист до акад. А. Жуковського від 3.05.1981).

1968—1971 рр. І. Світличний для заробітку упорядковував та перекладав з російської збірки „Музиканти сміються“ та „Улюблені пісні“ (шлягери), але під чужими прізвищами.

До сторіччя Паризької комуни І. Світличний переклав збірку поетів-комунарів Паризької комуни, але вона залишилась в архівах, бо на той час вже й „живі псевдо“ не проходили.

Так само для заробітку І. Світличний перекладав для видавництва „Дніпро“ оповідання і вірші для „Творів Гі де Мопассана“ у восьми томах.

Підготовлені для першого тому вірші „Жах“, „На березі“, „Останній вибрик“, „Неземна вимога“ було перенесено до восьмого тому, який вийшов з друку 1972 року, вже після арешту І. Світличного, і з'явилися за підписом Д. Паламарчука.

Есе Мопассана про Флобера, перекладене І. Світличним до восьмого тому, до „Творів“ не включили.

Вісім оповідань Мопассана з книжки „Туан“: „Шафа“, „Кімната № 11“, „Полонені“, „Наші англійці“, „Засіб Роже“, „Сповідь“, „Мати потвор“, „Чоловік-повія“ — уміщено в п'ятому томі „Творів“, підписані прізвищем І. Світличного.

1968 р. для книги Лессінга „Лаокоон“ (пер. Є. Поповича) І. Світличний переклав уривок з поеми Л. Аргосто „Шалений Роланд“.

Для „Антології французької поезії“ переклав уривок з „Перелицьованого Вергілія“ Скарона.

У 1966—1970 рр. друкувались окремі переклади І. Світличного під власним прізвищем — аби „за кордоном не галасували, що І. Світличний переслідується, що його не друкують“. За п'ять років надруковано близько двадцяти перекладів з французької та „Пісні Беранже“, подані до видавництва ще 1967 р.

В Україні відбулась зміна влади: замість Шелеста — Нікітченка — Скаби до влади прийшла кліка. Їм треба було утвердитись, і тому з допомогою „темної конячки“ Добоша відбувається „великий погром“ — масові арешти 12—13 січня 1972 р. української еліти, серед них І. Світличний. Починається новий, останній, як і для В. Стуса, період життя І. Світличного.

III А. Тюрма КДБ (13.01. 1972—6.06. 1973)

На противагу попередньому арештові 1965—1966 років, тут було не до перекладів. Але в цей час І. Світличний, як і його побратим В. Стус, пише власні вірші, згруповані І. Світличним у „Камерні мотиви“.

III Б. У середині серпня 1973 року І. Світличний нарешті прибув до уральського табору суворого режиму ВС 389/35, розташованого на перевалі Уральського хребта, неподалік від Чусової.

Після карантину, трохи оговтавшись, він пише:

30.09.1973 до дружини: „Чим би тут можна було зайнятись, крім синонімічного словника? Перекладати щось не має змоги, бо не має бажаних перекладів [надсилати книги заборонялось, дозволяли лише виписувати через „Книга — поштою".— *Л. С.*]. Закордонні видання сюди не дозволено надсилати, а видані „Прогрессом" „Французские стихи в переводах русских поэтов", де поряд з перекладами друкуються й оригінали, мені придбати звідси, мабуть, неможливо. Є ще ідея поморочитись з „Словом о полку Ігоревім", але для цього знов же таки потрібна книга перекладів і переспівів „Слова", видана Махновцем давно, виписати її через „Книга — поштою" ніяк. Реальніша річ — спробувати перекласти на українську Шевченкову „Тризну" — мені здається, це може бути цікавий експеримент. „Тризна" серед Шевченкових творів художньо несподівана і незвична і українською звучала б не так, як інші його твори. Спитай у Маестро [Г. Кочура], як він на це дивиться, і чи були якісь спроби перекладати „Тризну"? Проте „Тризна" — на крайній випадок".

10.12.1973: „За словник французьких синонімів я не знаю як і дякувати Л. З. [Копелєву]. Цей словник мені зараз був би особливо корисний, бо я тут, як в школі, під керівництвом досвідченого вчителя [співв'язня, викладача французької мови І. Коваленка.— *Л. С.*], систематично удосконалюю свої [університетські.— *Л. С.*] знання французької мови. Запас слів у мене виявився досить не поганий, але вимова абсолютно варварська, однак у мене несподівано виявилися здібності до мови, яких я в собі ніколи не помічав, і я надолужую недоліки своєї освіти досить швидко; якщо ніщо не зашкодить моїм студіям, наступного року я вже говоритиму більш-менш пристойно.

Спробуй мені переслати тексти поезій Бодлера, але не разом з листами, які Ти мені пишеш, а в окремих конвертах (вірші посилатимуть на переклад, гарно було б разом з оригіналами надсилати російські переклади). Твоя ідея геніальна, аби тільки вона виявилася також і здійсненною. Десанка [Максимович] також була б корисна, її можна було б висилати в такий же спосіб.

[...] Я ще думав колись перекладати дитячі вірші польського поета Бжехви — дуже гарні поезії, якраз для Яреми (пригадую про сороканіжку, сома-математика). Можна спробувати щось перекласти".

13.1.1974: „Дякую Тобі за переклад з Тагора [„Сам".— *Л. С.*]. Вірш гарний, духові часу відповідає точно. Щодо перекладача [В. Стуса.— *Л. С.*] — Ти ображаєш мій смак і фах — перекладача видно більш, ніж автора. Так, дуже по-своєму перекладав Тичина: читаючи його переклади, автора твору не вгадаєш нізащо, зате перекладача вгадаєш з першого рядка.

До речі, після Бажанових перекладів з Рільке, друкованих у „Всесвіті", мені пощастило прочитати й інші переклади [Стусові], і я мав втіху не тільки від того, що вони вдалі, але ще й тому, що вони нагадують тагорівські вірші.

[...] Кілька разів замовляв Ередія, але ні звідки не отримав.

[...] Ти пишеш, що вислала мені вірші Десанки [Максимович]. Один раз я їх отримав. А скільки разів Ти висилала?"

28.01.1974: „Щодня вивчаю французьку мову за підручниками підвищеного типу (для інститутів іноземних мов, і несподівано для себе справа йде успішно — багато текстів читаю порівняно легко, оволодіваю розмовною мовою: щоденні справи не будуть марними.

Трохи згодом займуся також і перекладами. Текстів, які Ти висилала окремими листами, я ще не маю, але мені вже сказали, що їх послали на переклад — отже, це тільки справа часу. Коли щось перекладу, напишу Тобі".

10.02.1974: „З листів, у яких Ти надсилала вірші, я отримав кілька, але [...] тільки з текстами російською мовою. Іншомовні ще десь перевіряються, але вже запевнили, що я їх згодом отримаю. З них я отримав два дні тому тільки кілька поезій Бжехви та Десанки [Максимович]. Бжехву одразу взявся перекладати. От „Їжачок-селюк" (я переклав його не буквалістично)[5].

[...] Часу було мало, то не встиг перекласти більше. Але до наступного листа зроблю ще щось.

Десанки [Максимович] ще не перекладав, бо не маю словника, а без словника боюсь зробити якусь прикру помилку, словник замовив у кілька книгарень. Рано чи пізно перекладу і її, і Бодлера, отже, Ти продовжуй надсилати"[6].

25.02.1974: „Веселого листа отримав від Михасі [Коцюбинської]. Вона пише про конференцію з питань культури мови, але написала таким бездоганно-оптимістичним тоном, що їй міг би позаздрити й безсмертний Швейк. Я атмосферу конференції уявив непогано і посміявся від душі; естетики мають рацію: трагедія і фарс не такі й несумісні, як думали колись класицисти.

[...] Отримав „Мовознавство" № 1 з передовицею, де інформація про конференцію подається детальніше і в трагічному світосприйнятті. Тон, яким послуговується „Мовознавство", стосується всіх: і того, про що пише „Мовознавство" (справа перекладу, звичайно ж, загальмована, і невідомо на скільки), і того, хто це пише.

[...] Нарешті я отримав оригінали Бодлера (№ 7, 8, 14, 15, 18) і Десанки [Максимович] (№№ 13—18, 24—25, 30—33, 40, 59, 63). Бодлера, крім того, маю російські переклади („Альбатрос", „Неудача", „Соответствия"), але без французьких оригіналів.

У всякому разі я вже маю цікаву роботу. Починатиму я з Бодлера (французько-російський словник, хоч і не мій, тут є). Десанку без словника перекладати не ризикую, бо навіть і одне неправильно зрозуміле слово зіпсує все. З Бжехвою простіше: якщо якогось польського слова я не знатиму, з'ясувати його не важко — колись, за термінологією Білодіда, це була друга рідна мова" [для багатьох співв'язнів І. Світличного.— *Л. С.*].

13.04.1974: „Єдине з поетичного, чим хотілося займатися — це перекладати. Бодлера я вже почав перекладати. І не тільки я. Ось три переклади вірша „Людина і море"[8], прочитай разом з Михасею [Коцюбинською], Миколою [Лукашем], Маестро, визнач і напиши, котрий краще.

[...] Дмитриків тато [В. Стус], кажуть, ще більше усамітнився [у табірній тюрмі.— *Л. С.*]. Перекладами займатися самому, звісно, краще, але ж не з його здоров'ям. Це є більш в моєму стилі".

---

[5] Світличний І. О. Побрехеньки для Яремки.— К., 2000.

[6] Світличний І. О. Голос доби: Кн. 1. Листи з „Парнасу" (1973—1978).— К., 2001.

28.03.1974: „Мені недавно дали Бодлерового „Альбатроса“, посилаю так само кілька перекладів[8], кожен в своєму стилі, зумовленому особистими смаками.

[...] Як бачиш, усі три переклади далекі від досконалості, і я собі уявляю, як би пройшовся по них олівцем, скажімо, Маестро.

Але я завважив, що мені, та й не лише мені, значно важче даються вірші в класичному стилі — і з цього погляду Десанку було б перекладати набагато цікавіше, але без словника я навіть за найпрозоріші і найпростіші речі не беруся.

Що саме перекладає Маестро? І — для душі чи тільки для заробітку?[9]

Чекаю також на Миколині [Лукашеві.— *Л. С.*] переклади, особливо Верлена. Читав у „Всесвіті“ його переклади з Аполлінера — чудесні“.

9.04.1974: „Миколин переклад „Дон-Кіхотові“ [Верлена] читається, як сучасність: вельми дякую, якщо є щось іще, прошу надсилати“.

10.05.1974: „Подякуй дядькові Левові[10] [Копелєву]: він мені зробив надзвичайну послугу — вислав білінгвальне видання французьких віршів в перекладах російських поетів. На жаль, цю книжку я тільки бачив, її поклали на склад до моїх речей. Дядько Лев написав листа до адміністрації з проханням видати ту книжку мені, але адміністрація на такі приватні прохання уваги не звертає. Логіка й бажання проти формальних приписів, на жаль, ваги не має.

З Миколиних [Лукашевих] перекладів я отримав тільки Верлена, Аді не дійшов. Підстав для того немає ж ніяких[11]. А переклад Верлена звучить гарно, Миколу можна вітати.

Рецензію [Кочурову] на „Людину і море“ я отримав. Вона не тільки слушна, але й для мене й несподівана: я такою її й уявляв, приблизно так і сам думав. Тільки що моє слово для інших не таке авторитетне, як Маестрове. Наступні переклади давати на рецензію необов'язково — не варт обтяжувати Маестро такими невартісними речами, в нього і так клопоту досить.

Зміст віршів Бодлера я отримав, і трохи згодом напишу, які маю оригінали“.

26.05.1974: „Вірші Бжехви я дома не перекладав, то помітки, що я хотів перекладати, їх слід пересилати в першу чергу. Я тільки отримую їх дуже не скоро, та мені спішити нікуди, з часом перекладу.

[...] З нетерпінням чекаю Лукашевих перекладів.

[...] Літературу дозволено отримувати тільки з книгарень, тільки післяплатою, а не від індивідуального адресата“.

9.06.1974: „Отримав від тебе, ще два вірші Десанки [Максимович], але перекладати без словника боюся. З польської можна і без словника, а з сербської страшнувато.

[...] Нещодавно придбав двотомовий чесько-російський словник — досить пристойний, з граматикою. Якби мав якісь гарні поезії, приміром Голана або Галаса, можна було б спробувати. Може, якщо Маестро матиме час, щось мені вибере?“

4.08.1974: „Оригінали для поетичних перекладів ідуть до мене тугувато. Правда, я вже отримав перші чотири балади Незвала (дякую!), але поезій і Бжехви, і Десанки, і Бодлера, що ти їх вислала давно, дійшли до мене далеко не всі. Взагалі вони перевіряються довго, дуже довго, іноді й

по три місяці, а деякі приходять скоріше — можливо, тут має значення, якою мовою написано оригінал, може якісь інші причини, важко сказати. Врешті-решт, доходять всі — отже, будьмо оптимістами[7].

[...] Німецьких віршів я ще не отримав. А підрядника з німецької робити не треба, я ж сам до десятого класу вивчав німецьку, і, хоч, звичайно, все вже забув, підрядник ще можу зробити сам. Але ще треба мати оригінали".

28.08.1974: „Нещодавно отримав ще кілька поезій Бжехви і швейцарців [німецькою.— *Л. С.*], але навіть ще не читав їх, а перекладатиму трохи пізніше, зараз щось не перекладацький, хоч і поетичний настрій [голодування.— *Л. С.*] — більше читаю. Проте перекладатиму скоро, оригіналів вже маю досить, тільки Десанка лежить мертво через відсутність словника".

5.09.1974: „Вчора отримав цілу купу листів — сорок п'ятий черговий та шість листів з оригіналами віршів (Десанки, Бодлера, Незвала, Затраднічека, Бжехви), деякі з них відправлені ще в березні, хоч і довго йшли, але до адресата врешті-решт дійшли. Тепер у мене не тільки є, що перекладати, але можна й вибирати, що перекладати. На першість могла претендувати Десанка, але без словника боюсь. Добре, що дійшла абсолютна більшість.

[...] Ліричний антракт — переклад з Бжехви „Недоростки" та „Змійграмотій".

Другий віршик, якщо порівняти з оригіналом, власне, не переклад, а переспів, або вірш на тему Я. Бжехви, я його дещо переінакшив".

15.09.1974: „Ліричний антракт — віршик для Ярика, переклад з Я. Бжехви „Лінтюх" та „Сорока".

Поки писав листа переклав ще одного віршика для Ярика „Стонога" [5, с. 42]. Це такі віршики, що Яремі мають сподобатися".

Листи від 28 серпня, 5 та 15 вересня написано під час голодування протягом 56 днів — часу перебування у ШІЗО (штрафний ізолятор) та лікарні на примусовому годуванні. 21 вересня І. Світличного відправили на профілактику до київського КДБ, де він перебував місяць — з 15 листопада до 15 грудня, згодом був місячний етап на Урал.

26.11.1974: „В останні місяці мені працювалося добре, і дещо, кажуть, я переклав вдало: переклад Бжехвого „Лінтюха" у малого читача користується успіхом" [24 листопада відбулось півгодинне побачення з рідними.— *Л. С.*].

2.12.1974: „А Беранже мені перекладати не хочеться. Почекаю вже краще на Десанку, та й Бжехву треба довести до кондиції".

13.12.1974: „Ти — склеротик: „Качку-дивачку" Бжехви мені передала, а тепер обіцяєш переписати її зміст. А переклади слабкуваті, у Бжехви це звучить значно краще. За зміст польського видання дуже дякую, я тепер краще орієнтуватимусь.

У мене зараз при мені і французько-російський словник, і оригінали французьких поезій, і читаючи їх, я так захопився, що одразу ж почав перекладати. Особливо зачарував мене Верлен — король поетів! На сьогодні я переклав шість поезій Верлена і один сонет Бодлера і вирішив на-

---

[7] Світличний І. О. Голос доби: Кн. 2. Жити, ніби немає облоги (1953—1971), Хоч кожен день мені взнаки (1978—1981).— К., 2003.

дослати їх Тобі не в тексті листа, а на окремих поштівках — і добро [листівки.— *Л. С.*] не пропаде, і естетичніше буде[12]. Під кожним перекладом я написав назву оригіналу, і як буде нагода, покажи їх, будь ласка, Порфировичу, хай він пройдеться по них критичним оком. А про враження Ти мені потім, може, напишеш. Я, на жаль, не маю ні тут, ні в таборі української збірки Верлена, щоб побачити, що вже перекладалося. Не кажу, що вона допомогла мені вжитися у Верлена — там, пригадую, були переклади чудесні — і Миколині, і Маестрові. Жаль також, що у мене не так багато оригіналів — тільки ті, що у збірці „Французские стихи", і я не маю вільного вибору для перекладів. Може, Маестро мені щось вибере на власний смак? Якщо, звичайно, мої спроби будуть визнані вдалими.

А зараз я почав перекладати Бодлерові „Мандри" (Le voyage) — в дуже цікавому перекладі М. Цвєтаєвої: вона називається „Плаванье" [...] До речі, читаючи „Французские стихи", я не міг не завважити, як високо стоять переклади Б. Пастернака над перекладами його попередників і сучасників: він досяг майже неможливого, зберігаючи точність, вірність оригіналу, не втрачає і поетичності, тоді як інші, як правило, жертвують чимось одним на користь іншого. Правда, і Микола, й Маестро також тут задніх не пасли, але саме їхніх перекладів я не маю під руками. До речі, чи щось із того, що я зараз переклав, було перекладено українською? Якщо так, дуже прошу, надішли мені, щоб я мав змогу хоч тепер познайомитися як слід, бо загалом я ж колись читав, і якби не склероз... Через нього я не все пам'ятаю, що перекладав з Беранже. Уявляєш?

Ти пишеш, що Порфирович перекладає, мабуть, Петрарку, а ти не помиляєшся? Його ж перекладав Хомич [Паламарчук]. А Бодлера Маестро щось перекладав? Якщо так, може, можна щось прочитати?

Кілька оригіналів Незвала я отримав, як був ще в таборі, але не таку кількість, як Ти називаєш. Перекладати їх ще не брався, хоч чесько-російський словник у мене є. Зупинка тільки за перекладачем.

[...] Окремі переклади, які я Тобі надсилаю, мають варіанти — я їх, зрозуміла річ, в листі не наводжу, але якби Маестро критикував дуже сильно, я міг би надіслати й варіанти — може, вони кращі, самому буває важко визначити.

А Бодлерові „Мандри" ніхто не перекладав українською мовою? І що є з перекладів Леконт де Ліля? Він також звучить привабливим для перекладу. Бачиш, я не збираюся зосереджуватись на комусь одному: перекладаю, що більше подобається — тоді й перекладається легше, і виходить краще. Що ж до Беранже, то він для мене зараз не звучить зовсім. Найбільш імпонує Верлен, але його й перекладати страшніше: надто витончений, легко зіпсувати".

20.01.1975: „За день до від'їзду з Києва я написав Тобі листа. Там я послав кілька перекладів Верлена та Бодлера — обов'язково напиши мені, що Ти отримала, і якщо щось пропало, я напишу Тобі наново. В дорозі я був рівно місяць, мав багато вільного часу, і весь час перекладав — Верлена, Бодлера, Леконт де Ліля. От Тобі Леконт де Ліль „Слони".

А от іще сонет того ж автора, в оригіналі „Les montreurs", М. Лозинський переклав буквально „Показчики", мені ж здається краще назвати його „Блазні" або „Паяци".

Леконт де Ліля я переклав тим часом тільки дві речі, зате Верлена переклав уже 12 поезій і 5 творів Бодлера, а серед них великий цикл

„Мандри". Серед Верленових перекладів є й не раз перекладена його „Осіння пісня". Я б надіслав її Тобі й зараз, але вчитель французької мови [І. Коваленко] зробив мені одне незначне, але слушне зауваження, і я маю його виправити. А тим часом ще два переклади з Верлена: „Знемога" (Langueur) та „Сплю" („В саду рожево...").

Перший вірш — „Знемога" — своєрідний маніфест декадансу, тому я, хоч і не люблю в перекладах слів іншомовного походження, вибрав не „занепад", а саме „декаданс" — слово, що потім стало літературним терміном, та ще й упхав те слово в риму. Найважче було перекладати перший рядок, і російські перекладачі трохи переінакшували його, щоб він звучав природніше; мені ж, після тичининського „Я єсть народ", гадаю, можна було дозволити собі розкіш буквальності, не боячись, що воно звучить не природно.

Проте обидва ці переклади поступаються перед тими, які я надсилав Тобі з Києва. Загалом, якби я мав більше оригіналів вишуканопоетичного Верлена, я б перекладав його залюбки. А тим часом, Ти мені пришли хоча б переклади його „Осінньої пісні" — хочеться порівняти[13] з своїм перекладом, бо раніше я читав не уважно і не пам'ятаю нічого.

Дізнайся, як справи з Паламарчуковим сонетарієм; я пам'ятаю тільки, що він перекладав Ередія, а що він ще перекладав, я не знаю, напиши мені, щоб я не повторював. Що саме Маестро перекладав з Бодлера, тут я також повторюватися не хочу. Я й „Осінню пісню" перекладав тільки тому, що не мав нічого більше під руками, не мав вибору, отже, перекладав більше для поетичних вправ, ніж з потреби. Був би вибір, я перекладав би зовсім інші речі; зараз у мене вибір є, але я не знаю, що вже перекладено — Верлена, Бодлера, Леконт де Ліля, Реньє.

Ще трохи перекладів: Бодлер „Мандри". Як бачиш, річ довга-предовга. Я щось не певен, що її переклад вдався мені: є місця кострубаті, неточні, надто буквальні. Але переробляти зараз не можу, хай трохи полежить, тоді трохи підчищу, якщо зможу. Я переклав Бодлера ще кілька поезій. Мабуть, трохи вдаліше, ніж „Мандри", але переписувати зараз не хочу. Бодлер великими дозами протипоказаний, це ж не Верлен...

Подякуй дядькові Левові [Копелєву] за „Французские стихи" — своїми перекладами я великою мірою завдячую йому. А Маестро попроси не лише почитати переклади і сказати свою думку про них, але й підібрати щось із неперекладеного Верлена — бажано ліричних поезій, з короткими строфами, невеликих розміром[14] — таких, як я надсилав Тобі з Києва. Цікавить мене також Леконт де Ліль та Анрі де Реньє — в наступному листі я пришлю Тобі не тільки решти поезій Бодлера та Верлена, але дещо з цих двох авторів [перекладів з Реньє не було — чи І. Світличний їх не переклав, чи вилучили — не відомо.— *Л. С.*].

Тепер я не буду перекладати так інтенсивно, досі я це робив тому, що нічого іншого під руками не мав і нічим іншим займатися не міг[15], а тепер у мене маса непрочитаної літератури, робота над новим томом словника [...] Перекладатиму менше, але перекладатиму — заняття це цікаве і приємне, а бувають випадки, що єдино можливі.

До речі, коли побачиш Михасю [Коцюбинську] або Маестро, запитай у них, як склалася доля з тією хрестоматією[16], яку Маестро готував ще за моєї пам'яті. Приблизно я уявляю, а хочу знати точно.

[...] Після того, як я надіслав Тобі з Києва переклади Верлена, деякі з них я удосконалював, одні трохи, інші суттєво — от як звучить один з віршів, який в оригіналі мені дуже подобається:

*Над неосяжним*
*Смутком долини*
*Сніг лине й лине*
*Пилом мосяжним*

*Небо жерстяне*
*Сіро холоне.*
*Місяць то гляне,*
*То знову тоне.*

*Мов хмари сиві —*
*Туман болотний,*
*Стигнуть ліси в нім,*
*Тремкі, безплотні.*

*Небо жерстяне*
*Сіро холоне.*
*Місяць то гляне,*
*То знову тоне.*

*Де їм, бездомним*
*Вовком та круком*
*Добути здобич?*
*Мороз і скрута.*

*Над неосяжним*
*Смутком долини*
*Сніг лине й лине*
*Пилом мосяжним*[17].

У першій строфі я свідомо замінив „пісок" на „пил" — мені здається, в контексті української поетики так звучить краще. Так само в другій строфі я переробив „небо мідяне" на „небо жерстяне" — знову ж тому, що жерсть більш асоціюється з холодом, ніж мідь (хоч в оригіналі небо **мідяне**, і за вимогами буквальної точності я міг би його таким і залишити). Не подобається мені не точна рима у передостанній строфі, але кращої я тим часом не знайшов.

Поки писав листа, трохи підправив переклад „Осінньої пісні". Перекладаючи, згадав виступ Маестро в СПУ, коли він критикував скрипуче слово „скрипка" на відміну від французького мелодійного „violon", а якраз перед тим прочитав у Цвєтаєвої, що віолончель більше душа, ніж скрипка, і вирішив замінити скрипку віолончеллю. Це перше. А друге — пам'ятаю, в когось була рима „осіння — голосіння", і тому я цієї рими уникав, так само, як „лист" і „свист", обидві вони самі на язик просяться, я вирішив перекласти „хоч і гірше, аби інше" — вийшло так.

З недоліків, які я бачу сам і які постараюся виправити згодом, скажу про такі: у першій строфі задовге слово „невигойне"; справа в тому, що у всіх строфах третій і шостий рядки у мене були довші, фрази звучали природніше, але ритмічно відрізнялися від оригіналу, і я їх переробив; однак у двох місцях („невигойне" і „листом опалим") скоротити рядки мені не вдалося. Як подивиться Маестро, коли б останні рядки першої строфи переробити на „у серце не — вигойне" — так, щоб римоване слово переносилося з рядка в рядок? Не знаю, чи Верлен припускав такі речі, але — поза цим — порядок слів був би верленівський, і фраза звучала б природніше. (Тоді в другій строфі „нудні" треба було б замінити на „сумні"). Чекаю його авторитетної поради. Замов мені на Попудренка [„Книга — поштою".— *Л. С.]* „Поезії" Р.-М. Рільке".

31.01.1975 до сестри Надії: „На мене напав ліричний настрій, і в цілковитій самотині [у тюрмі.— *Л. С.*] я захопився перекладами Верлена, Бодлера, Леконт де Ліля — дуже симпатичних французів, і наперекладав чималенький жмут; особливо задоволений ближчим знайомством з королем поетів Верленом: в оригіналі він звучить набагато вигідніше, ніж у

перекладах (приблизно як і Тичина), його я переклав найбільше, і якби було більше оригіналів, я не знаю, коли й зупинився б [...] Якщо мені надсилатимуть добрі оригінали, я, можливо, наперекладаю згодом на невеличку антологійку французької поезії (це — рахуючи з тим, що у мене перекладено дома)".

2.02.1975: „Уже після того, як наперекладав цілу купу, маючи під руками тільки оригінали і словник, приїхавши в табір, я надибав у № 9 „Всесвіту" за 1972 рік (добрі люди зберегли) добірку „Французькі майстри сонету" в перекладах Д. Паламарчука і виявив, що я перекладав деякі речі, вже перекладені і опубліковані. Зокрема там надруковано переклад сонету Леконта де Ліля „Les montreurs" — Д. Паламарчук переклав його без назви, а я його назвав „Блазні" (або „Паяци"). Я його Тобі надсилав. Так само у „Відлунні" Г. Кочура виявив кілька перекладів Верлена, які я, не знаючи того, робив наново. Я знаю, що Маестро на такі речі не дуже зважає, але я, коли є вибір, не хотів би робити наново зроблене і зроблене непогано. З цієї причини я не посилаю Тобі „Нічні видива" Верлена, які я переклав ще в дорозі, а тут виявив, що їх переклав Г. Кочур. Не знаю, чи хтось перекладав Верленів вірш без назви, що починається словами „Le bruit des cabarets..." Я його переклав так: *** „У корчмах шум і гам, на тротуарах твань".

Здається, я ще не пересилав Тобі вірш Бодлера „De profundis clamari". Як бачиш — це сонет, а тому є загроза, що його перекладав Д. Паламарчук. Напиши мені, так чи ні, і взагалі, що Бодлера вже переклали — Д. Паламарчук, Г. Кочур і, може, ще хтось. Бо от „Жовтень" [тепер „Дзвін".— *Л. С.*] обіцяє цього року надрукувати добірку поезій Бодлера, а я не знаю, ні хто переклав, ні які речі перекладено. Може, Ти можеш дізнатися про це? [...] Посилаю те, що вже переклав, може, й надаремно, але раз уже зробив, хай збережеться як поетична вправа. Верленів „Сплін" я Тобі послав, а тепер маєш „Сплін" Бодлера („Коли низьке й важке, мов віко, небо висне").

Не знаю, чи Тобі цей вірш сподобається. Але, як слушно підкреслив у передмові до збірки „Французские стихи в переводах русских поэтов" Ю. Еткінд [persona non grata на цей час.— *Л. С.*], така поетика Бодлера: він поєднував дуже матеріальні реалії з витонченими духовними, і образи павуків, що тчуть павутину прямо в мозку, чи стягу, піднятого над черепом,— звичайно, образи не дуже естетичні, але саме до такого ефекту і прагнув Ш. Бодлер — мені, отже, лишилося тільки спробувати адекватно відтворити ті, для нашого вуха, може, й не дуже естетичні моменти.

[...] У Бодлера є чотири твори з однаковою назвою „Сплін", при нагоді пришли й три інші „Сплінии", мабуть, варто перекласти решту.

Найперше треба перекладати Верлена, і його Ти мені надсилай в першу чергу, а серед його творів я надаю перевагу ліричним, з короткими рядками. Звичайно, надсилати треба ті, які ще не перекладалися.

Прочитавши Паламарчукові переклади з Ерідія, я з приємністю відзначив, що вони кращі за російські переклади, але сам я перекладати Ерідія не буду, це не мій поет, хоч його дуже цінував М. Зеров.

Ти пишеш, щоб я надіслав Тобі переклади німецьких поезій, але я ще досі не отримав оригіналів, і невідомо, коли їх отримаю (деякі оригінали Бодлера я отримав більше як через півроку після відправлення).

[...] У „Мандрах" Бодлера я припустився помилки у шостій строфі четвертого розділу: про слона сказано, що він — „обожнена особа", а треба „обожнена істота" (і, відповідно, римою для нього буде „пишнота", а не „оздоба"). Помилка не страшна, але все одно прикро, і Ти її виправ.

Чи надсилав я Тобі переклади сонету „Сліпці" та „Надбитий дзвін", я їх переклав давно.

Десанку [Максимович] ще не перекладав і найближчим часом не думаю за неї братися: раз уже захопився французами, треба посидіти над ними. Зараз я читаю цікаву книжку Обломієвського „Французский символизм", там окремий розділ присвячено Бодлерові і Верленові. Я за своїм складом книжний чоловік і, перекладаючи, керуюся не самим натхненням, знання мені не тільки не заважають, але й допомагають".

24.02.1975: „Ось Тобі переклад Верленівської речі, яка мені вельми сподобалась „Позаяк зоря вже, позаяк вже днієˮ. Як бачиш, вірш не по-верленівськи бадьорий і оптимістичний. Поезії в такому ключі мені подобаються більше за інші, і коли Ти мені присилатимеш оригінали, передусім присилай мені такого типу, вони зібрані переважно в збірці „Добра пісня" (La Bonne Chanson), а почасти також у збірці „Романси без слів" (Romances sans paroles). Я, звичайно, перекладаю й інші поезії, як, скажімо, „Розпач" („О, ні, я не обожнюю природу").

Я розумію, чому Маестро рекомендує перекладати незалежно від того, була та чи інша перекладена чи ні, але Ти все-таки оригіналів поезій, уже перекладених, мені зараз не надсилай, краще робити, не дублюючи інших. А я досі дублював надто багато, і тільки тому, що не знав про інші переклади. От і зараз втрапила мені до рук збірка поезій М. Драй-Хмари, серед них я надибав переклади Верлена, які перекладав я („Un grand sommeil noir" та „Il pleur dans mon coeur"). Щодо точності, на жаль, мушу визнати, що Драй-Хмари переклад точніший. Про решту судити не мені. Драй-Хмара такий точний, що йому можна закинути надмірну буквалістичність.

Я начитався аж надто вільних перекладів Анненського, і мої вільності проти оригіналу здаються несуттєвими (звичайно, порівняно з Анненським)... Зараз висилай передусім Верлена (Бодлера я ще маю чимало не перекладеного). Бжехву і Незвала зараз не висилай".

10.03.1975: „Я тим часом переклав ще дещо Бодлера (назви я переклав не дослівно, але й не так, як російські перекладачі — „Вступление"; у Бодлера це не „Introduction", а саме „Au lecteur", тобто „До читача", я вирішив відкинути буквально-прозаїчну назву і модифікував її „Читачу мій".

Не пригадую, чи надсилав я Тобі сонет Бодлера „Надбитий дзвін", зробив я його ще 13 січня. Не пам'ятаю, чи надсилав переклад Верленового „Розпачу".

[...] Серед критичних зауважень про мої переклади є й претензії до наголосу в слові „пітьма". Я знаю ці уподобання Маестро і колись, перекладаючи Беранже, піддався йому, але в наших краях [на Слобожанщині.— *Л. С.*], де польського впливу не було, роблять наголос тільки на другому складі, і я до того так звик, що інший наголос звучить для мене не природно, а коли я за словниковими та літературними джерелами виявив, що наголос на другому складі не є діалектний, що він становить варіант

літературної мови, і варіант, можливо, навіть основний, перспективніший, я вирішив у цьому скромному пункті Маестрові не піддаватися: як бачиш, в обох перекладах, які я Тобі надсилаю сьогодні, це слово має наголос на другому складі.

У вірші Бодлера „Читачу мій" я зіткнувся з однією трудністю, якої ні сам не розв'язав, ні ерудити не могли розв'язати — це якесь не французьке слово „nouka". Російський переклад залишив його не перекладеним. Я навмання змінив його опієм. З цієї причини остання строфа перекладена не так точно, як інші строфи. Може, Ти у Миколи [Лукаша.— *Л. С.*] з'ясуєш цю загадку (або в Андрія Олександровича [Білецького] чи в Маестро)".

27.04.1975: „Що Бодлера та Верлена Ти приготувала, то дуже добре. Але дуже чекати не варт, це така домовленість, яка може бути не виконаною. Аби тільки все було напоготові про всяк випадок".

28.05.1975: „Бодлера та Верлена переписувати поки що не треба, може, вдасться передати. А крім того, у мене є багато що перекладати, я ж за місяць не переклав жодного рядка".

29.05.1975: „Уже протягом місяця[18] жодного нового перекладу Тобі надіслати не можу, але буде час, надолужу прогаяне (якщо вже стільки прогаяв надолуженого).

[...] Якщо говорити на поетично-антологічні теми, дещо може знадобитися — наприклад, стаття про Беранже — вона ще може прозвучати...[19]

Бодлера та Верлена тим часом висилати не треба, все-таки буде нагода передати самі збірки, але якщо матимеш час, пришли, будь ласка, колись оригінал твору Жерара де Нерваля „Христос в Гетсиманському саду" — я прочитав російський переклад, і він мені сподобався".

Під час побачення дружина І. Світличного домовилася з начальником табору Піменовим про можливість передачі французьких збірок Бодлера та Верлена. Але на його місце прийшов солдафон Поляков, який не знав до пуття і російської мови. За його брутальну поведінку І. Світличний відмовився з ним розмовляти.

30.08.1975: „Змісту поезій Верлена я досі не отримав — абсолютно не розумію чому. Але я спробую домогтися свого" [див. вище.— *Л. С.*].

18.11.1976: „Тут один чоловік перекладає Кіплінга, і попросив мене перекласти віршик з оповідання про верблюда. Я його прохання задовільнив — „Чорний горб".

14.02.1977: „Я трохи поновив працездатність. Вже почав перекладати Десанку Максимович, але переклав зовсім не багато, не пам'ятаю, що саме. Не дивуйтесь, як робитиму дублі, було б діло зроблене — із зробленого вибрати не штука".

20.04.1977: „Переклав я 84-ий твір із „Квітів зла" — „L'examen de minuit" — „Роздуми опівночі". Вірш цей не в моєму стилі, але коли заповзявся перекладати Бодлера, вибирати стиль не випадає".

20.06.1977: „Пересилаю ще переклад з Бодлера LXXVI „Сплін" („Я мов король в краю занудливих дощів").

[...] Я у перекладах — цілковитий учень Маестро, без нього я, може, й взагалі б цим не займався".

31.07.1977: „За звітний період читав і писав зовсім мало. Переглянув тільки книгу Н. П. Медведєва „Византийский гуманизм в XIV—XV вв." (Наука, 1976) і особливо перейнявся трактатом Георгія Геміста Пліфона

„Закони“, кілька гімнів з цього трактату (там є підрядники) — переклав і пропоную Вашій увазі“.

31.08.1977: „...Верлена французькою мовою вишлють мені (розірваного на окремі частини) цінним листом або бандероллю, так само українськомовного Верлена (але без написів) — я матиму на етап на заслання, а може, тут щось встигну перекласти.

Дякую за „Едісона“ (Незвала), першу порцію вже отримав“.

20—21.09.1977: „Кілька перекладів з Леконт де Ліля: „L'orbe d'or“, у перекладі Івана Буніна „Золотий диск“, я переклав „Круг сонця золотий“, „Віланелла“, „Небесна лампада“.

Я не знаю, що таке „Віланелла“[20], може, це жанр такий, але російський перекладач залишив назву без перекладу“.

30.09.1977: „Пишу з лікарні, навіть не читаю. Маю при собі двомовну збірку французької поезії — перечитувати приємно, а коли є настрій і змога, можна й перекладати.

Перед від'їздом я перечитував свій переклад „Гімнів“ Пліфона і зробив кілька правок, пам'ятаю, що замість „істота моя доброчинна“ краще буде „єство моє всім доброчинне“.

Перекладав за звітний період мало, але трохи є: Леконт де Ліль „Червона зоря“.

Сутужно без словників. У мене словник французько-російський, а не французько-український, а російсько-українського тут [у лікарні.— *Л. С.*] немає — і як краще передати те, що російською „рдяный“, не дотумкаюся (слова „багряний“ я не люблю).

Прошу подивитися в моїй збірці поезій Беранже, чи перекладений вірш „Нескінченно малі величини або дідократія“, оригінал у мене є, я міг би перекласти“.

Як видно з листів, у 1976—1977 рр. І. Світличний перекладав дуже мало через поганий стан здоров'я, дуже часто місяцями лежав у лікарні, але й поза лікарнею був непрацездатний.

12.12.1977: „Написав у „Всесвіт“ Д. Павличкові [головному редактору.— *Л. С.*], разом із листом надіслав „Гімни“ Пліфона і всі, які мав, переклади з Леконт де Ліля, а в листі написав, чому, що і як я перекладав. Звернув увагу на те, що закону, який би забороняв друкувати творчість в'язнів, у Радянському Союзі немає — решта, мовляв, залежить від редакції, і я сподіваюсь дізнатися з їхньої відповіді“[21].

Коли наприкінці 1990-х років дружина І. Світличного звернулася до Д. Павличка [головного редактора 1977 року.— *Л. С.*] та його заступника в 1977 році О. Микитенка, ті відповіли, що такого листа **не бачили**. Наскільки це вірогідно (рекомендований лист з повідомленням про вручення) — невідомо. Можливо, вилучило „всевидюче око“, бо згадувати прізвище І. Світличного в будь-якому контексті 1965—1990 років було заборонено згідно з індексом заборон Головліту.

„Цікавий маю задум — порівняти Незвалого „Едісона“ і Плужникового „Галілея“. Речі типологічно дуже схожі і написані в одну епоху, хоч, мабуть, цілком незалежно. Взагалі варт звернути і на організацію строфіки в Плужниковій поемі — вона вільніша, розкутіша, ніж у Незвала, і це мене також приваблює“[22].

19.02.1978: „Переписую пару перекладів із Бодлера: LXXIV „Сплін“ („І листопад гнилий, і мокра хвища...“). Таким чином, із чотирьох Бодле-

рівських „Сплинів“ перекладено вже три. Дасть Бог здоров'ячка перекладу і четвертий.

Не знаю, чи правильно зробив, переклавши назву місяця Плювіоз (Бодлер вжив назву часів Революції свідомо, і російські перекладачі її не перекладали). Порадься з Миколою [Лукашем], як він скаже, так і буде — листопад і Плювіоз мають однакові версифікаційні якості і легко взаємозамінюються.

Сонет LXXXIII „Кришка“ — Бодлер є Бодлер, і за його настрої я не відповідаю“.

28.02.1978: „Років три тому я переклав дуже неординарну верленівську річ „Позаяк“. Зараз не маю оригіналу, а переклад забув — лишилося тільки загальне урочисте звучання, загальний піднесений настрій — і я вирішив зробити ще й переспів.

Верленівські „Позаяк“ імпонують мені куди більше, ніж бодлерівькі „Спліни“.

У Верленовому „Позаяк“ будуть маленькі, дуже незначні зміни, бо кілька слів мені там здаються слабкими, а як їх замінити, я ще не придумав. А загалом це вірш, який мені подобається, бо більше за інші відповідає моєму глибинному настрою“ [Це писалось у критичноу стані хвороби.— *Л. С.*].

25.04.1978: „Приготуй, щоб одразу вислати мені [на заслання.— *Л. С.*] також Бодлера (франц[узькою] мовою), українських Лорку і Верлена, розпитай у Миколи, чи не позичить він на якийсь час Верлена франц[узькою] мовою. А на потім, на той час, як сама приїдеш до мене на заслання, приготуй, будь ласка, список усіх моїх перекладів, переспівів і т. п., які я надсилав Тобі, щоб я орієнтувався, що зроблено, а що ні, та й систематизувати якось треба.

[...] Довго не маю відповіді із „Всесвіту“. Може, Ти поцікавишся у Павличка“.

* * *

З 30 січня до 5 травня 1978 року І. Світличний перебував у лікарні з діагнозом сивороктовий гепатит (хвороба Боткіна Б), який йому занесли шприцом у лікарні наприкінці 1977 р. Етап, що тривав від 7 травня до 20 червня 1978 р., був дуже важким, особливо для виснаженої людини, яка потребувала суворої дієти. У проханні дружини І. Світличного відправити його за її рахунок літаком було відмовлено. На етапі кримінальні злочинці допомагали І. Світличному. Система продовжувала цілеспрямовано нищити поета.

III В. З 20 червня 1978 р. почався новий і останній період життя І. Світличного. Ейфорія перших днів заслання („це друга Швейцарія!“) дуже швидко минула.

На засланні стан І. Світличного з кожним днем погіршувався (див.: „Знищення інтелекту „об'єктивними“ факторами“, „Кур'єр Кривбасу“, 2003, січень, № 158).

І. Світличний вже не здатний до творчої роботи, у світлі хвилини він працює над перекладом-переспівом „Слова о полку Ігоревім“, продовжує працювати над „Словником синонімів“, якого вважав „головною працею свого життя“ на зовсім інших, ніж звичайно, засадах.

7.01.1980 у листі до А.-Г. Горбач І. Світличний згадує про переклад „Тризни“ Т. Г. Шевченка: „Ми з Ігорем [Калинцем], коли були разом [у таборі.— *Л. С.*], оба приміряли перекласти Шевченкову „Тризну“, але далі початкових спроб справа не пішла ні в нього, ні в мене, умови тому не дуже сприяли.

А це недавно я почув, що такі спроби вже робилися, і що ще в 20-х рр. був переклад О. Стефановича, та я його не читав і тут, певна річ, прочитати не зможу, але якби Ви змогли дістати і зробити для мене ксерокопію, я був би Вам дуже вдячний. Застерігаю, що мені не потрібні ні передмови, ні післямови, ні примітки, ні вихідні дані — тільки Шевченків текст, і більше нічого.

Я думаю, що його в такому разі не спіткає доля словника“ [На жаль, спіткала — вилучено на митниці.— *Л. С.*].

І. Світличний почувається дуже погано, поза тим виникає постійна загроза арешту (як це сталося з В. Стусом та іншими), тому намагається упорядкувати свої переклади з французької.

10.01.1981 у листі до академіка Аркадія Жуковського (Сарсель-Париж) він пише: „Як людині франкомовній, перепишу декілька своїх перекладів з П. Верлена. Переклади давні, зроблені шість років тому — „Осіння пісня“ в декількох варіантах і ще кілька перекладів: „Морське“ (Marine), „Розпач“ (L'angoisse), „Над незглибимим...“, „Зелень“ (Green), „Довга і сіра...“, „Знемога“.

[...] Переклав я ще кілька Верленових віршів: „Effet de...“, „Le bruit des cabarets“, „Spleen“. Ще там щось, але тепер, коли я їх перечитую, вони здаються мені слабшими. До речі, коли я перекладав Верлена, українського видання його „Лірики“ 1968 року при мені не було, тільки цим можна пояснити, що я перекладав вже перекладене. Хоча це, звичайно, не гріх, бо я зараз прочитав у газеті, що в Києві видана збірка нових (!) перекладів Беранже, бо колишні переклади визнано застарілими чи недосконалими — у всякому разі вони [через прізвища перекладачів?!— *Л. С.*] не відповідають сучасним вимогам“ [Недосконалі, застарілі переклади М. Зерова, В. Самійленка, П. Грабовського, Г. Кочура, І. Світличного?! — *Л. С.*].

3.05.1981 до Аркадія Жуковського: „Тепер про Верлена, Леконт де Ліля та інших французів. По-моєму, окремо їх видавати ще рано. Ідея у мене така була, навіть назву попередню маю „Мої французи“.

Але, по-перше, треба зібрати те, що зроблено, а багато чого під руками не маю, а до того, що не під руками, не маю доступу. По-друге, запланував я перекласти ще дещо, для такої збірки необхідне, а коли це зроблю, не знаю.

Маю десь у Києві переклади з Ронсара, Лафонтена, Скаррона, Сюперв'єля, Мішо, ще когось. Все те треба б зібрати докупи та переглянути, поправити, а можливості такої не маю. Доведеться почекати — можливо й довго, значно довше, ніж Ви уявляєте, судячи з Вашого листа, ситуація не така оптимістична, як здається здалека[23].

Продовжую листа: „Зараз хочу надіслати Вам кілька перекладів з Бодлера. Почати треба було б з вступного „До читача“, що я його переклав ще на початку 1975 року і, здається, вдало (так мені уявляється), але при собі його не маю, а де шукати — не знаю, лишається тішити себе на-

дією, що зовсім він не пропав (загалом пропало також не мало), та чекати поки вони знайдуться.

Не маю під руками також „Альбатроса", якого ми, троє перекладачів [І. Світличний, І. Калинець, І. Коваленко.— *Л. С.*], перекладали у 1974 році конкурсно — з того і почалася моя Бодлеріана. Потім, так само конкурсно, було три переклади „Людина і море" — мій переклад жюрі визнало кращим, хоч строгий суддя [Г. Кочур] зробив і до того кілька суттєвих зауважень, як зараз бачу, небезпідставних, але виправляти вже не маю снаги, переписую, як було:

XIV. „Людина і море";

XXX. „De profundis clamari";

LXXV. „Надбитий дзвін";

LXXVI. „Сплін" (І листопад гнилий...).

Другого „Сплїну" (LXXVI) перекладати не закінчив, третій і четвертий звучать так:

LXXVII. „Сплін" (Я — мов король);

LXXVIII. „Сплін" (Коли важке...);

XCII. „Сліпці" (Les Avangees);

CXXVI. „Мандри" (Le voyage); але вони такі довгі, що хай почекають наступного листа, до того ж їх я читав колись у непоганому перекладі М. Фішбейна.

Тож, замість „Мандрів" додам ще кілька перекладів із циклу „Nouvelles fleurs du mal" у видання „Gallimard" 1961, поданих осібно з окремою нумерацією.

II. „Роздуми опівночі" (L'examen de minuit);

VII. „Зосередженість" (Recuillement);

VIII. „Кришка" (Le couvercle).

Здається, досить".

Незабаром І. Світличний захворів, 20 серпня 1978 року у нього був інсульт, він дивом залишився живим.

Переклади надруковано у такому вигляді, як вони подавалися у листах, з виправленнями в наступних листах.

### „Варіації на виспівані теми"
### (переспіви)

В одному з перших листів із заслання до А.-Г. Горбач від 15.09. 1978 І. Світличний пише: „У мене є цілий цикл наслідувань поетів різних країн і часів — Горацієві, Сковороді, Шевченкові, Пушкіну, Блокові, Плужникові, Бажанові, Тичині, Беранже і т. д., і т. п.— загалом цикл називається „Варіації на виспівані теми".

Отож, соцреалістичне наслідування Верленові „Позаяк".

Бачите, які настрої? А написано це через місяць після початку хвороби [Боткіна Б.— *Л. С.*], коли я тільки прочуняв після кризового стану".

14.06.1981 до А.-Г. Горбач: „Пропоную Вашій увазі вірш із відомого, здається, Вам циклу: „Ars poetica" („Заримувати свободу із правдою")".

Доля саме цього циклу була досить химерною: вірші вилучались з табірних листів, вони губилися на десятиріччя, але ж „рукописи не горять"...

1973 року в київській тюрмі КДБ І. Світличний пише цикл „Мефісто-Фауст", присвячений Миколі Лукашеві. Один із віршів цього циклу

„Анти-Сковорода“ („Він носить все своє з собою“) навіяний віршами Сковороди, ще один з переспівів на цю тему сконфісковано.

Трохи згодом написано „Тріолет“ на тичинівські теми.

8.11.1976 І. Світличний пише: „Тут один чоловік перекладає Кіплінга і попросив мене перекласти віршик з оповідання про верблюда „Чорний горб“.

12.12.1977 І. Світличний переспівує для племінника Яреми вірш „Ми — мужчини“ за Р. Кіплінгом.

Переспівів з Горація є два: „Ars poetica“ („Заримувати свободу із правдою“) та „Пам'ятник“ („Вітчизно, пощо ти рабами...“) [Кур'єр Кривбасу, 2003, січень, № 158, с. 118], написаний, найвірогідніше, 1978—1979 pp. на засланні в передчутті третього арешту і нещодавно знайдений.

31.07.1977 І. Світличний наводить переклад-переспів гекзаметром шести (XXII—XXVII) гімнів богам із трактату „Закони“ візантійського філософа-платоніка і політичного діяча Георгія Геміста Пліфона, підрядники до яких були в книзі Н. П. Медведєва „Византийский гуманизм“.

Багато перекладаючи Беранже, І. Світличний так перейнявся його поетикою, що 30.09.1977 написав вірш „У епоху реставрації“ (підзаголовок — „Варіації на тему Беранже“) — сатиру на брежнєвський лад і — як не дивно — її не вилучили. Згодом І. Світличний зауважив, що згадану в тексті річку Рону треба замінити Дніпром — ритміка це дозволяла.

18.01.1978 І. Світличний переспівує Шевченків „Триптих“ — вірші „Доля“, „Слово“, „Муза“, написані Шевченком в один день. Але з листа „Триптих“ було вилучено і знайшовся лише 1998 року в листі до І. Калинця. Опубліковано „Триптих“ в „Літературній Україні“ 20. 08. 1998.

У листах від 31.03. та 20.04.1977 І. Світличний наводить „Тріолет“ („Таке життя“) та „Ритурнель“ (Що я можу прикласти на розтерзане серце?“), посилаючись (для цензури) на Бодлера. У „Слові“ (с. 131—132) — за Бодлером.

20.02.1978, ще не очунявшись від важкої хвороби, І. Світличний пише переспів Верленового „Позаяк“, оспівуючи супутницю життя, з якою „кожен день — Великдень, все життя — кантата, все — органний Бах“, заповідає: „доки ноги носять, ти за двох іди“. „Був би не проти, якби „Позаяк“ послала Василеві“ [Стусу.— *Л. С.*].

У таборах був справжній, не „радянський“ інтернаціоналізм. Співтабірники-грузини зробили підрядник, а І. Світличний переспівав вірш „Поезія передусім, понад усе“ за баладою Табідзе [4, с. 126], „Повінь квітів...“, „Натоптаних могил...“, „Дрімають задумані фрески...“, „Так все незвично“ за Т. Чантурашвілі.

Так само співтабірників-литовців І. Світличний переклав поезію Ю. Маркінкявічуса „Апасіоната“ та Е. Матузявічуса „Я часто втомлююсь“ — першодрук „Зона“ (1993, № 4, с. 57—58).

Як і „Пам'ятник“ (за Горацієм), в тому ж записнику дуже нерозбірливо (вірогідно, 1978 рік) записано ще два переспіви: „Ненависть і любов“ (Вітчизна! Пощо ти рабами) на тему блоківських „Скіфів“ та „Пророк“ (У борі темному й сирому) на тему пушкінського „Пророка“, опубліковані в „Кур'єрі Кривбасу“ (2003, січень, № 158).

Згадано в листі від 15. 09. 1978 до А.-Г. Горбач наслідування Плужникові — поема „Архімед“, де зберігається ритміка Плужникового „Галілея“. Як пише М. Коцюбинська: „...„Архімед“ І. Світличного — глибоко

особистий твір: невільничі реалії лягли на Плужникову інтонаційно-ліричну канву, породивши ліричну сповідь, опосередковану через свідомо літературний твір". Уперше „Архімед" опубліковано в журналі „Сучасність" (1980, № 7—8, с. 34—40).

Згадувані наслідування Бажанові — це поема „Курбас", епіграфом до якої є Бажанове „Ламали людям ми горби, щоб вирівнять хребти". У цій поемі І. Світличний дивом прозрів Курбасову смерть від кулі (про Сандормах стало відомо через 25 років).

М. Коцюбинська вважає цю поему „найсильнішою в поетичному доробку І. Світличного. В ній є та спонтанність поетичного впливу чуття, та магія слова, що походить від повноти злиття матеріалом, від внутрішньої ідентифікації себе з героєм. Звідси — автентичність переживання й сила експресії. Звідси — Поезія".

Вперше поему „Курбас" опубліковано у журналі „Сучасність" (1979, № 11, с. 67—75).

### „Слово о полку Ігоревім"

Ще 1973 року І. Світличний думав про переклад-переспів „Слова...", але в таборі не було потрібної літератури. На засланні він повернувся до роботи над „Словом..."

24.10.1979: „Найважливіше — я почав перекладати (чи переспівувати) „Слово о полку Ігоревім", йде легко, але **необхідний** „Словник „Слова" вишли авіапоштою якнайскоріше, бо через нього затримка".

13.11.1979: „Отримав бандероль із „Словником „Слова...", дуже вдячний".

13.01.1980: „...1967 року в серії „Библиотека поэта" вийшло друге видання з багатьма російськими перекладами, переспівами і т. п., там має бути і переклад Риленкова. Дістати його треба обов'язково (може, у Льоні М[ахновця.— *Л. С.*] або у Михайла Ю. [Брайчевського.— *Л. С.*] — там має бути обов'язково — він писав про „Слово...") [...] Десь має бути у нас також книжка про „Слово..." Андріянової-Перети. Знайди і терміново вишли [...] Подивись випуски „Трудов отдела древнерусской литературы", за бібліографією там багато для мене цікавого матеріалу.

[...] Взагалі, якщо закінчу перекладати „Слово...", це буде з кращих моїх речей, так мені здається".

13.01.1980: „...„Слово" й про „Слово..." купуй усе, що, де, коли побачиш".

28.01.1980: „Головне — перепиши переклад Риленкова".

18.04.1980: „Що у нас є Рибакова — про „Слово..." або про той час?"

Улітку 1980 року І. Світличного за станом здоров'я перевели на долину в село Майма. Працював він палітурником в Горно-Алтайській бібліотеці, де мав можливість користуватися міжбібліотечним абонементом на чуже ім'я.

25.05.1980: „А тепер головна тема мого листа. Я вже писав, що перекладаю „Слово..." Переклад посувається повільно, перекладаю потрохи, нападами, а антракти між роботою, коли зовсім не можу зосередитись, надто довгі, затяжні. Однак, половину вже переклав — правда, не підряд, але є початок і кінець (від плачу Ярославни до кінця, а середина ще чекає труду).

Та й не знаю, як це можна назвати, переклад чи переспів, але прагнення не відходити від оригіналу і не модернізувати у мене сильне, хоча, на мій погляд, вільніший переклад чи переспів, вигравши на художності, був би доцільніший. Я ще не показував його нікому з фахівців, бо й текст перекладу ще не остаточний, але Вашу думку мені хотілося б знати (особливо конкретні зауваги).

Єдина умова: можна показати комусь із фахівців, хто міг би дати добрі поради, можна переслати і Надійці, але всіх треба застерегти, що **друкувати його зараз не вільно** — не тільки тому, що переклад не закінчений, не остаточний, але й тому, що я по закінченні хочу переслати його до „Вітчизни" і спробувати опублікувати тут, а публікація на Заході може цьому сильно зашкодити[24].

Гадаю, Ви мене розумієте і волю мою вволите

*Чи не час, братове, чи не слід*
*Оспівати Ігорів похід*
——————————
——————————
*Лади образ найдорожчий,*
*Любленої Глібівни.*

От на цьому високому регістрі моїй музі раптом фундаментально заціпило".

14.06.1981: „Нещодавно послав Вам детального листа [листа немає.— *Л. С.*] із останнім варіантом „Слова..." Попрошу внести в останній, але не остаточний варіант „Слова..." поправку: там, де йдеться про Двіну, неоковирні рядки треба замінити іншими (може, також не дуже оковирними, але текстуально точнішими):

*І Двіна під криком бусурмана-половця*
*Каламуть-болотом потекла до Полоцька".*

І. Світличний збирався ще працювати над перекладом, але раптовий інсульт перервав роботу. Ось як оцінює роботу І. Світличного над перекладом „Слова..." І. Дзюба:

„Не просто зважитись на такий труд, та ще й маючи стількох блискучих попередників, Світличний став до творчого змагання, яке триває вже багато і багато десятиліть; він зважився на свою поетичну версію шедевра, яка посяде гідне місце серед версій інших майстрів — і водночас місце трохи особливе: і спробою оригінального витлумачення „темних" та спірних місць, і ритмомелодичним малюнком, і тяжінням до „переспіву" при великій мірі точності відтворення оригіналу".

За тиждень до інсульту І. Світличний відправив В. Шевчуку переклад „Слова..." з „проханням якнайприскіпливіше до нього поставитися й висловити свої зауваження, аби потому його найретельніше доопрацювати", але скористатися зауваженнями Шевчука він вже не встиг.

„Поети й перекладачі освоювали цей твір або подаючи науковий переклад, як Л. Махновець, або переспіви, як М. Рильський, В. Свідзинський та багато інших. Культура переспіву така ж правомірна, як і перекладу.

[...] І. Світличний спеціально підкреслює, що він переспівує твір, сам текст віддає не точно слово в слово, образ в образ, а іноді розширює його, робить ритмічні зміщення, деякі образи опускає, тобто йому важливо донести не букву, а дух твору.

З усього видно, що перекладач довго й багато працював над вивченням тексту; що він вивчав наукові роботи про „Слово...", бо „темні" місця передавав, виходячи з тієї чи іншої наукової кон'юнктури; часом рима його сковувала і примушувала вдаватися до певних текстуальних відхилень, але на загал він блискуче володіє віршем, його рядок сильний, б'ючий, виміреный.

[...] Якби не важка недуга, то він би при його старанності і винятково дбайливому ставленні до роботи, довів би переспів до максимальної точності при віддачі тексту.

Сам жанр переспіву робить такі відхилення припустимими. Пам'ятку перекладено динамічним віршем, який добре читається, отже, має свій сенс існування",— Валерій Шевчук, передмова до публікації „Слова..."[8]

* * *

Переклад „Слова..." був останньою роботою І. Світличного. Після інсульту, який стався 20 серпня 1981 р., читати і писати уже не міг. Тому деякі переклади, статті, вірші, над якими він збирався ще працювати, залишилися незавершеними.

## ПРИМІТКИ

1. Останнє прижиттєве видання Беранже, що його І. Світличний придбав у Москві.

2. Через короткий час І. Світличному відмовили.

3. З 1965 року критичних і мовознавчих статей І. Світличного не друкували. Як висловився Валентин Мороз, він „перекваліфікувався на перекладача".

4. Як уже згадувалося, „Антологія сучасної французької поезії" не вийшла і не залишилося навіть машинопису.

5. Зауваження до перлюстрації листів.

6. Ронсара видруковано лише 1990 року в „Серці", а Лафонтена — 11 байок у „Серці" 1990 року, а 28 перекладених І. Світличним байок у „Слові".

7. Перша публікація (скорочена) див.: Норвід. Поезії (ПСЛ — К.: Дніпро, 1971. Під прізвищем Л. Череватенка). Повний текст див.: „Слово" (С. 181—187).

8. Перекладачі І. Калинець, І. Світличний, І. Коваленко.

9. І. Світличний питає, чи друкують („для заробітку") Г. Кочура.

10. Лев Копелєв, германіст, народився 1912 р. у Києві, прототип Рубіна в „Круге первом" О. Солженіцина. Чудово володів українською мовою.

11. Переклад з Аді не дійшов з цензурних міркувань.

12. До листа було додано переклади Верлена „Над неосяжним...", „Довга, сіра...", „Серце скімлить..." та Бодлерів „Сплін". Три картки сконфіскували.

13. Не всі переклади можна було надіслати через „заборонені" цензурою прізвища перекладачів.

---

[8] Сузір'я: Літературно-художній збірник.— К., 1990.— Вип. 29.— С. 342—360.

14. „Невеликих розміром" — зумовлено обставинами, в яких І. Світличний працював над перекладами.

15. В умовах тюрми КДБ, в дорозі, в табірній тюрмі.

16. Див. примітку 4.

17. „Глибокий, сірий сон мене тлумить", „Серце скімлить, плаче".

18. „Протягом місяця" І. Світличний перебував у табірній тюрмі.

19. Вступна стаття „Народ був його музою".

20. Віланелла — у добу Середньовіччя пісня пастухів, у добу Відродження — пісня про кохання, стилізована під сільську пісню.

21. Відповіді з редакції „Всесвіту" І. Світличний не дочекався.

22. На теми Плужникового „Галілея" І. Світличний написав поему „Архімед".

23. Можливо, мова була про видання перекладів за кордоном. І. Світличний був дуже вимогливим до своєї творчості, і хотів довести переклади до ладу, але стан здоров'я був таким, що творчою роботою займатися він уже не був у змозі. Тексти перекладів було сховано в Києві, бо під час обшуків їх могли вилучити.

24. „Слово про Ігореву січ" надіслано до журналу „Прапор" 1986 року, але текст повернули автору з відмовою друкувати.

*Леоніда СВІТЛИЧНА*

## ЛУКАШІВ ПРА-„ФАУСТ“

*1955 року збагатилась, „приросла“ українська література ще одним шедевром: з'явився вперше повний „Фауст“ у перекладі Миколи Лукаша. То не був перекладацький дебют: ще 1953 р. вийшов друком „Перший удар“ А. Стіля, 1955 р.— „Мадам Боварі“ Г. Флобера. Але тільки всеохопна трагедія Й.-В. Ґете дала всім уявлення про величезний творчий потенціал справді геніального перекладача. З'явлення Лукашевого „Фауста“ уподібнювали до появи нової прекрасної планети,— настільки все відбулося швидко і раптово. Маючи перед очима результати блискучого подолання непереборних, здавалося б, труднощів ориґіналу, заговорили не лише про майстерність, а й про моцартіанську легкість, з якою творив молодий талант. І мало хто відав, що незаперечному тріумфу передувала виснажлива, небезпечна часом, каторжна праця. Понад двадцять років життя віддав Микола Лукаш цьому шедеврові, до речі, так ніколи і не вважаючи свою роботу доведеною до кінця. Він навіть твердив, що на трагедії Й.-В. Ґете навчався (і таки навчився) мистецтва перекладу. Коли народився нарешті „Декамерон“ Дж. Боккаччо, Микола Лукаш, поплескуючи по свіжій палітурці долонею, говорив гордовито: „Это штука сильнее, чем „Фауст“ Гете“.*

*Набагато пізніше, а саме 1981 р., він — без жартів уже — зізнавався, що вже років тридцять тому мав честь працювати в Харківському університеті. Саме тоді, завершуючи „роботу над „Фаустом“, робив перші підходи до „Декамерона“: переклав одну новелку в трьох відмінних (тобто різних) стилістичних транскрипціях, одна з яких і послужила пізніше ключем до перекладу всієї книги...*

*Та повернімося до першопочатків: коли конкретно розпочалася ота „робота над „Фаустом“? На це маємо чітку відповідь самого Миколи Лукаша: в шостому-сьомому класах переклав кілька дрібних віршів Гайне, в дев'ятому — з якоїсь читанки пісеньку Гретхен, що ввійшла без будь-яких змін у переклад „Фауста“. Перед війною він зробив повний переклад першої частини архітвору, але все те пропало під воєнну завірюху і робилось по війні вже геть наново („Автобіографія“ 1986 р.).*

*Отож, першу частину „Фауста“ було завершено ще 1941 р., тоді тобто, коли Микола Лукаш був студентом історичного факультету Київського державного університету. Додамо: є докази того, що цю роботу він продовжував і в роки німецької окупації, а потім служби в*

*Радянській Армії (1943—1945). Лукашеві довелося перейти через важкі, щоб не сказати страшні, випробування — і фізичні, і моральні. І весь цей апокаліптичний час було витрачено передовсім на справу фактично безнадійну: він наводив мости між народами, що перебували в стані тотальної війни й, охоплені ворожнечею та ненавистю, винищували один одного. Микола Лукаш вірив, що це минеться, що архітвір Й.-В. Ґете знадобиться ще і прислужиться українцям. Він черпав у ньому наснагу й натхнення, перейнявшись філософією великого німця: „Доки нам ще світить сонце — тримаймо голову високо!"*

*Повністю „Фауста" було перекладено 1951 р.,— Лукаш на ту пору викладав німецьку й англійську мови в Харківському сільськогосподарському інституті. Зберігся переписаний начисто рукопис, де на першій сторінці грубого загального зошита зазначено:*

Харків, Артема 44,
Сільськогосподарський інститут
Лукаш Микола Олексійович

*Це підтверджує і найперша трудова угода з Держлітвидавом: датовано її 4 липня 1951 р. (з приміткою „здано").*

*Таким чином, 12 112 рядків (включно з латинським словом Finis) потрапили до редакторів, які, правду кажучи, розгубилися: нічого подібного не лежало досі на їхньому столі.*

*Їхню розгубленість можна зрозуміти, адже „Фауста" до Держлітвидаву передав особисто Максим Рильський, якому ще 1950 р. Микола Лукаш надіслав один з попередніх варіантів свого перекладу. Після деяких роздумів переклад відправили на внутрішню рецензію Леоніду Первомайському, найавторитетнішому на ті часи знавцеві німецької літератури й мови в Києві (той же Максим Рильський зізнався в листі до Лукаша: „Я запогано знаю німецьку мову"). Леонід Первомайський протримав у себе Лукашевого „Фауста" три з лишком роки: читав його, перечитував, робив виписки, зрештою написав розлогий відгук, але до видавництва не квапився його відправляти, щоб, як він пояснював згодом, не зашкодити Лукашеві. Минуло ще понад десять років, поки рецензію оприлюднено було в книжці „Творчий будень"[1], і сьогодні маємо нагоду розібратися в тому, що саме збентежило Леоніда Первомайського і чому він так довго вагався. Цитуємо: „В перекладі чимало чудових, а часом і прекрасних сторінок, але в цілому його не можна вважати повною і безсумнівною перемогою М. Лукаша. Точніше кажучи, переклад цей довершений, не вимагає додаткової роботи, можливо, за винятком дрібниць, якщо оцінювати його, виходячи з тих принципових засад, які поклав в основу своєї праці перекладач. Але я не поділяю цих засад".*

*„Стильова домінанта Лукашевого перекладу виявляється насамперед в лексиці довільним групуванням архаїзмів, вульгаризмів та діалектизмів там, де це не викликається конечною потребою, де завдання художності може бути досягнуте вживанням розвиненої і точної лексики сучасної української літературної мови; по-друге,— у намаганні за всяку ціну для кожного ідіоматичного німецького вислову знайти*

---

[1] Тут і далі цитуємо Леоніда Первомайського за кн.: Первомайський Л. С. Творчий будень. З щоденника поета. [Статті, спомини, замітки].— К., 1967.— 372 с.

*українську ідіому переважно в мові селянській давно минулих часів; по-третє — в „українізації“ середньовічного німецького побуту, образно-художнього мислення, термінології; і нарешті (частково) — в архаїзованому синтаксисі, фразеології та схильності перекладача до архаїчних наголосів“.*

*„Було б півбіди, коли б уся ця віджила мовна бутафорія лежала тільки на поверхні перекладу, не просякаючи його наскрізь. Але, ставши на шлях стилізації мовної, перекладач неминуче повинен був піти також і шляхом стилізації загальнопоетичної, а це призвело загалом до зниження стилю — „Фауст“ у Лукаша часом звучить, як травестія або бурлеск“.*

*„Тінь травестованого Енея стояла за спиною перекладача. Але під час читання виникає ще й інша аналогія, саме — з Кулішевими перекладами з Шекспіра“.*

*Щодо цього Леонід Первомайський не помилявся: Пантелеймона Куліша Микола Лукаш уважав своїм літературним учителем — нарівні з Тарасом Шевченком; він уважно студіював саме оті переклади Шекспірових п'єс, а ще уважніше — Кулішеву „Біблію“. Але ж ім'ям Панька Олельковича можна було хіба що лаятись і лаяти, а вживалося воно виключно з додатками на зразок „український буржуазний націоналіст“. Леонід Первомайський не тільки це знав, а й відчував, за висловом російського прозаїка, „поротым задом“:*

*„Справді, чим можна пояснити той факт, що перекладач вживав замість слова „головнокомандуючий“ — гетьман, „імператор“ — цісар, „економ“ — підкоморій, „скарбник“ — підскарбій, „бакалавр“ — бакаляр, „селітра“ — салітра і т. д. і т. ін. Що це, коли не стилізація, хапання за віджиле, бальзамування трупів, втеча в минуле?“*

*Вживання раритетних, напівзабутих, діалектних слів перекладач трактував як збагачення мови, а зовсім не як „бальзамування трупів“. В архіві Лукаша знаходимо численні виписки з українських і російських класиків, котрі слово „цісар“ вживали як цілком нормативне: вийшло ціле філологічне дослідження. Утім, Леонід Первомайський уперто гнув своєї:*

*„Звичайно, не можна оголошувати „поза законом“ жодне окремо взяте слово. Кожне слово в системі художньої мови може бути виправданим. Коли ж колекціонування маловживаних слів, архаїзмів та вульгаризмів перетворюється на самоціль, а повторність їх вживання не викликається художньою необхідністю і суперечить завданню художності, тоді слід рішуче повставати проти подібної мовно-стильової тенденції“.*

*„Але, здається, тут не стільки його провина, скільки біда кожного, хто забуває, що „в кареті минулого далеко не поїдеш“,— ніби навіть захищає Леонід Первомайський зухвалого перекладача. І тут же закидає:*

*„Кількість переходить в якість — мовна домінанта починає звучати фальшиво.*

*У Лукаша:*

Глянь, пане-брате! Ну й дівульки!
Гайда слідом, підчепим хто яку.
Хмільного пива дзбан, кріпкий тютюн до люльки
Та дівка при боку — оце нам до смаку!

*Переклад, на перший погляд, точний, навіть „пане-брате“ є в оригіналі. Але точний він лише на перший погляд...”*

*Об'єктивности заради, мусимо погодитися, що факти українізації, ба навіть гіперукраїнізації перекладів „мали місце“, більше того — Микола Лукаш цього прагнув і досягав свідомо. Адже заповітною метою його перекладацької діяльности, ще точніше — творчости, було: не тільки ознайомити українського читача з літературою світовою, а, насамперед, подарувати зразки літературних стилів і жанрів, що їх у літературі українській досі не існувало — з тієї простої причини, що рідною мовою їх поки що не спромоглися (чи не здогадались) написати. Прикладів набирається чимало, і виглядають вони переконливо.*

*Славнозвісна сцена пиятики розперезаних буршів називалася:*

Авербахів шинок у Липську
(Ватага веселих хлопців)

*В остаточному варіанті:*

Авербахів склеп у Лейпцігу
(Веселе товариство розважається)

*Порівняймо з перекладом Василя Сьомухи на білоруську мову:*

Піўніца Аўэрбаха ў Ляйпцыгу
(Гуляе весела кампанія)

*А ось первісний варіант сцени „Біля колодязя“:*

*Ліза.* Про Варку чула вже чи ні?
*Грета.* Ні, мало я на вулиці бувала.
*Ліза.* Вже догулялась, нагуляла.
Сивілла повіла мені.
Пишайсь тепер!
*Грета.* А що?
*Ліза.* Та вийшло зле:
Як їсть, себе годує і... мале.

*Остаточний варіант сцени „Коло колодязя“:*

*Лізхен*
Про Бербельхен ти чула щось?
*Гретхен*
Ні, рідко я ходжу між люди.
*Лізхен*
Сьогодні чула я од Труди,
Що їй до скруту вже прийшлось,
Отій гордячці!
*Гретхен*
Як?
*Лізхен*
Вже щось в ній є!
Тепер на двох і їсть, і п'є.

*Маємо визнати, що в первісному вигляді сцена переносила нас в українське село (а цього Лукаш і добивався), тоді як видрукуваний текст занурює в ситуацію середньовічного німецького міста.*

*І все-таки з приводу поодиноких правок не завадило б висловити жаль. Приміром, нам більше припав до вподоби довоєнний варіант пісеньки Мефістофеля в Авербаховому шинку. До речі, і називається він трохи не так — „Пісня про клопа“.*

Жив царик-старичина,
Клопа великого мав,—
Клопа того, як сина
Єдиного, кохав.

........................................

І от в шовки, атласи
Клопа вже одягли,
Дали стрічки-прикраси,
Хреста — й того дали...

Він став міністром скоро
І орден получив.
І взяв тоді до двору
З собою родичів.

*Актуальний, знайомий, сучасний сюжет, чи не правда?*

*І ми, здається, з'ясували засади перекладацького мистецтва, як їх розумів Лукаш: бути не таким собі тлумачем, але співтворцем. Звичайним творцем нових естетичних цінностей у контексті оригінальної української літератури. В цьому він аж ніякий не виняток. Приміром, дуже близькі погляди на перекладацьку місію сповідував відомий російський майстер поетичного пересотворення Лев Гінзбург:*

*„Перевод — это обмен жизнями. Ты целиком отдаешь свою жизнь автору, но взамен берешь его жизнь. В этом и состоит, наверное,— тайна перевода. И чтобы этот обмен действительно состоялся, ты должен, с одной стороны, до конца понять жизнь и личность автора, а с другой стороны — сам обладать опытом чувств, опытом пережитого“.*

*Варто нагадати, що представникові Нью-Йоркської групи Ю. Тарнавському, який самовпевнено вчив Лукаша перекладати „Льорку“, перекладач відповів епіграмою досить вдалою:*

Що ж, ти маєш рацію:
Я — сумнівний шанс!
Ти за реставрацію,
Я за Ренесанс.

*Та повернімось до внутрішньої рецензії Леоніда Первомайського, написаної ще на початку 1955 р. (а не 1956, як він помилково зазначив). Уже 1966 р., публікуючи давню рецензію в книзі „Творчий будень“, він доточив кілька речень, так би мовити, резюме:*

*„Фауст“ вийшов з друку і знайшов прихильну зустріч у читачів та критики.*

*Не знаю, чи сталося це внаслідок моєї рецензії, чи з ідентичних вимог видавництва, але в друкованому перекладі хоч цісар і залишився цісарем, проте головнокомандуючий став уже головнокомандуючим.*

*На жаль, залишилося те, що вимагало найбільшої роботи,— загальний мовний стиль".*

*Напевне, М. Лукаш скористався, не міг не скористатись, деякими підказками Леоніда Первомайського, внаслідок чого „гетьман" обернувся-таки на „головнокомандуючого". І рецензент був вельми втішений. Але й сам Леонід Первомайський врахував (змушений був врахувати) науку Лукашевого „Фауста". Недарма ж він затримав вихід Гетевої трагедії на три роки,— добрячу, отже, пройшов виучку. І коли читаєш останню велику (велику без жодних скидок) перекладацьку роботу Леоніда Первомайського — „Великий Тестамент та інші поезії" Ф. Війона, то мимоволі згадуєш і „Фауста", і „Декамерон" (звісно, в перекладі розкритикованого рецензентом Лукаша). І вже навіть не тінь, а живий-живісінький усміхнений пан Микола стовбичить за спиною відживленого волоцюги Війона:*

В ядучих лугах, в спухлині й гангрені,
В пупах живих гадюк, в блювотині,
В крові, яку цирульники мерзенні,
Коли зіходить місяць у вікні,
Розмазують, щоб сохла, по стіні,
У шапликах, в яких після злягання
Гулящі підмиваються дівки,
У ночвах, де намочують не прані,
Смердючі пелюшки мамки та няні,
Обмовців слід варити язики.

*(„Балада про те, як слід варити язики обмовників")*

*Який розкішний бруталітет, яка експресія! Хочеться цитувати ще і ще:*

Мару, що груди відкриває
Задля реклами до сосців,
Купців, що спритно оббирають
Короткозорих покупців,
Жонглерів, зрячих і сліпців,
Злодійчуків веселу зграю,
Гравців, розпусників, ченців
Про милосердя я благаю!

А псам отим, які гадають,
Що знову їхній час наспів,
І в чисте поле вибігають
Збирати підлий свій засів
(За ґрати через них я сів),
Я б в очі перднув — так не маю
Вже сил, і всіх без зайвих слів
Про милосердя я благаю!

*(„Балада, у якій Війон благає всіх про милосердя")*

*А от іще:*

Ти ж добре знаєш, Лихварихо,
Цнотливість — тільки машкара.
Щоб хвойду не спіткало лихо,
Годить їй любасові тра,
Хай інша в церкву зазира,
Гріши сміливо і одверто.
Не візьме пекло хабара,—
Кому потрібний злот зітертий?

*(„Балада чарівної зброярки гулящим дівкам")*

*Колись Леонід Первомайський викривав був Миколу Лукаша за бридке слівце „блядь", вкладене в уста солдафона Валентина. Вийшовши на війонівську передсмертну відвертість і щирість, він, збагачений досвідом Лукаша, вже не стримується:*

А не заплатить гість — я не стерплю,
Де гроші, курво? Не руйнуй господу!
Зірву плахоття з неї й розділю —
Їй тільки те зоставлю, що зісподу,
А верхнє все собі в винагороду.
— Анциболот! Бодай ти був ізгиб!
Котися в пекло, у найглибшу глиб! —
А я, зачувши ті рулади й трелі,
Їй ліхтаря під око — лемент, хлип,
Аж гук гуде у нашому борделі!

*(„Балада про гладуху Марго")*

*Дозволимо собі висловити припущення, що в тому давньому змаганні Микола Лукаш переміг, не був принаймні подоланий. Сказане зовсім не означає, що перекладач не бачив вад, не помічав прорахунків у своєму перекладі. Перечитуючи „Фауста" через якийсь десяток років, він позалишав на берегах такі ось резолюції: „Невже треба було так гидко перекладати?.. Гидотний Лукаш!" Немає сумніву, що переклад цей було б переглянуто наново й удосконалено, але на заваді стала ота невблаганна гостя-смерть.*

*Можуть запитати: а навіщо було витягати з архівної темряви незавершені уривки довоєнного перекладу, властиво — начерки „Фауста"? Гадаємо, що це потрібно було зробити — хоча б для того, щоб усі усвідомили, яка страшна, єгипетська робота передувала отому щасливому з'явленню в нашій культурі — виданому 1955 р. повному „Фаусту". Розуміємо, що нагадування про каторжну працю перекладача — ніяка не новина. Втім, пропоновані тексти дають поживу для роздумів і матеріал для висновків. Чи не так?*

*Леонід ЧЕРЕВАТЕНКО*

# ДОДАТОК

*Микола ЛУКАШ*

## УРИВКИ З ДОВОЄННОГО ПЕРЕКЛАДУ ТРАГЕДІЇ Й.-В. ҐЕТЕ „ФАУСТ“

### Присвята

Знов близитесь ви, постаті туманні,
Що вже мені являлися колись...
Чи вдержу ж вас тепер? Чи знов омані
Мої чуття прихильно піддались?
Ви ринете! Пануйте ж, невтриманні,
Коли з імли вже владно піднялись;
В мене в ґрудях тремтить щось, молодіє,
Коли од вас чудовий дух повіє.

Із вами йдуть картини днів одрадних,
І не одна кохана тінь встає...

Ну ось, я лікар і правник,
І — на нещастя — богослов,
І в філософію я вник —
До всіх, усіх наук дійшов,
Та як не бився, не старавсь —
Як дурнем був, так і оставсь...
Я став магістр, став доктор, і от —
Воджу уже десятий год
Учеників своїх за ніс
Туди й сюди, навпрям, навкіс,—
А серце крається в самого:
Не можем знати ми нічого...

— Ну ось, усе мені далось:
І філософію, й права,
І теологію нащось —
Усе я вивчив, голова!
І що ж від цього я здобув!
Такий розумний, як і був.
Я вже магістер, доктор, і от
Уже який десятий год
.......................................води
І так і сяк, туди й сюди.

Хоч я ніколи і не вагаюсь,
Хоч я і пекла, й чортів не лякаюсь,
Зате ж я і радості вже не зазнаю,

Бо бачу ясно, що правди не взнаю.
Бо бачу ясно — не можу навчати,
Не можу людей на добро напучати...
Не маю я майна, грошей,
Ані поваги до людей —
Так пес би жити не остався!
Тому у магію я вдався —
Чи не одкриє духів міць
Мені одвічних таємниць,
Щоб я вже більше не страждав,
Чого не знаю, не казав,
Щоб я узнав, що світ творить,
Щоб я узнав, що світ держить,
Щоб я зглибив основ основу,
А не пускав слова-полову...
Хоч я й розумніший, ніж йолопи всякі,—
Магістри, доктори, попи і писаки,
А скажи, чи ми вже стали,
Чи йдемо, як перше, далі?
Все вирує, як у шалі,
Ліс і гори закривлялись,
Блідні вогники зібрались,
Заіскрили, задрижали...

**Авербахів шинок у Липську**

*Ватага веселих хлопців*

*Фрош.* Ніхто не п'є, не веселиться?
Я вас навчу, як квасити лиця!
Колись, бувало, горите,
Тепер — як мокрі сидите!

*Брандер.* Не хто ж, як ти, у цьому й винуватий,
Забув вже свинства й жарти витівати...

*Фрош.* (виливає йому на голову шклянку вина)
На й те і те!

*Брандер.* З свинею свиня! (ото мурло!)

*Фрош.* Ти ж сам хотів, тепер звиняй! (щоб так було)

*Зібель.* За двері, хто свариться там!
Та краще ж заспівать на повні груди нам!
Ану: Гей, гей...

*Альтмаєр.* Ого, як так співати —
Пропали вуха... Вати дайте, вати...

*Зібель.* Як загуде ввесь склеп, в той час
Почуєш ти, що то за сила — бас.

*Фрош.* Еге ж! Не любиш ти чого, то геть іди.
Ой тірі-тара-там...
Ой тірі-тара-дам...

*Альтмаєр.* А глотки — хоч куди! /співає/
Чи ж ще якось держиться там
Свята держава римська?

*Брандер.* Погана пісня, політична. Тьху!
Нікчемна пісня! Даймо богу славу,
Що не на нас він звірив цю державу.
Усе таки і те в користь державі цій,
Що я не кайзер і не канцлер в ній.
Та нами ж хтось повинен керувати —
Ми папу мусимо обрати.
Самі ж ви знаєте, мабуть,
Який повинен папа буть.

*Фрош.* (співа) Соловейку, прилітай,
Мою милу привітай...

*Зібель.* Еге ж, вітай її! Замовч отут одразу!

*Фрош.* Цілуй, вітай її! А ти мені не вказуй!..
Відмикай! — бо ніч іде,
Відмикай! — бо милий жде.
Замикай! — Світає день...

*Зібель.* Співай на славу їй та на хвалу пісень.

Жив царик-старичина,
Клопа великого мав,—
Клопа того, як сина
Єдиного, кохав...

Любив дівчину вірно
До смерті Тульський цар
.........................................
..................................дар.
Як мила умирала —
Золотий бокал дала...
Вірно мила полюбила
Свого вірного царя...
Умирала — подарила
Золотого пугаря.

Над пугар царю немає:
На бенкетах досхочу
Наливає, випиває —
Сльози стануть ув очу...

А як став той цар старіти —
Все оддав своїм синам:
„Все беріте, любі діти,
Тільки чарки не оддам“.

Раз у замку коло моря
Царський пир він пирував,
Та із лицарями з горя
Наливав та й випивав...

Позвав кравця до себе —
Прийшов к ньому кравець:

„Пошить, паничику, треба
Штанці ще й жупанець!“

І от в шовки, атласи
Клопа вже одягли,
Дали стрічки-прикраси,
Хреста — й того дали...

Він став міністром скоро
І орден получив.
І взяв туди до двору
З собою родичів.

А ті вже показали
Вельможам-дворакам:
Царицю все кусали,
Щипали її дам.

І всі годили злющим,
Не смів ніхто й прогнать;
Ми ж трощим їх да плющим,
Як пробують кусать!

**Коло колодязя**

*Ліза.* Про Варку чула вже, чи ні?
*Грета.* Ні, мало я на вулиці бувала.
*Ліза.* Вже догулялась, нагуляла...
Сивілла повіла мені.
Пишайсь тепер!

**Ограда**

*Гретхен.* О діво,
Глянь милостиво,
Така мені печаль-жура!..
У серці болі —
Мечі там голі —
Ти бачиш: син твій умира...
І ти зітхаєш,
І посилаєш
До бога зойк: Печаль-жура!..

Хто знає, як крає
Мене пекучий біль?
Що у серці в мене грає
І чого воно бажає,
Це відомо лиш тобі...
Куди вже б не пішла я,
А в серці туга злая,

Ой злая ще й німа...
Я плачу, плачу,
Душа горить з розпачу —
Самотня я, сама...
У грядці під віконцем
Лила я сльози гіркі,
Коли для мене вранці
І рвала ці квітки.
Заграло у кімнаті
Проміння блищучи,
А я вже на ковраті
Сиділа плачучи.—
Врятуй, нехай в ганьбі не мру...
О діво,
Глянь милостиво,
Та на печаль мою, журу...

**Собор**

Злий дух. Не так було, Гретхен,
Коли ще невинна
Перед вівтарем
З старенької книжечки
Молилася ти;
То гри дитячі,
То бог у серці!
Гретхен!
Де розум твій?
В серці твойому
Гріх страшний лежить.
Ти молишся за душу матері!
Ти мук їй віковічних завдала!
На твойому порозі кров...
А у грудях у тебе
Уже хвилює хвильно,
Жахаючи тебе.
Страшне передчуття ... Яке?

**Вальпургієва ніч. Гарцькі гори**

*Фауст, Мефістофель*

*М.* Хотів би мать тепер метлисько?
Мені б оце — дебелого козла,
Бо звідси нам до цілі ще не близько...
*Ф.* Ні, із ціпком я ще не похилився низько.
Мене ще втома не змогла.
Та нащо шлях коротший нам?
Як в лабіринті йти через долини
І підійматись на вершини,
Які почин дають прудким струмкам —

Скрашає путь це все мандрівникам.
Весна, весна... В березі мріє-лине;
Нащо сосна — відчула й та її...
Невже ж вона, весна, на нас не вплине?

*М.* Зимові почуття мої,
Весни моє не знає тіло.
Коли б оце завія сніжана!
Підбився вгору сумно-запізніло
Червоний місяць-коло не сповна —
Ну й світить! Крок не обійдеться жоден
Без того, щоб не вдарився об щось...
Хіба кликнути вогник? Згоден?
Он-он дивись, як весело знялось!
Агов, дружок! Ходімо з нами краще,
А то ж згориш ти напропаще,
Будь ласка, нам і зверху присвіти!

*Блудний вогник.* Я догожу вам. Може, як на щастя,
Змінитися мені удасться,
Бо звик зигзазно бігать я завжди.

*М.* Так ти людей наслідувать, гульвіса!
Іди, та прямо, ради біса,
А то я видму з тебе дух умить!

*В.* Так може лиш хазяїн говорить.
Я вам охоче прислужився,
Але ж ви знаєте: сьогодні тут таке...
Дорогу вказувать — завдання це важке,
Один я — тому не ручуся.

*Ф., М., В.* Ми ввійшли у володіння
Снів чудових, чар таємних —
Проведи нас без блудіння
По оцих просторах темних.
Крізь пустелі, дикі гори;
Подивись: як вихор скорий...
Он дерева пролетіли,
Скелі голови схилили,
Онде бескети носаті
Засопіли, лігши спати...

Лине бистрінь хвилюватий
Моріжком, через каміння...
Що то? Пісні чи шуміння?
Жалі любосні, лагідні,
Як у тії дні погідні,
І надії, і кохання!
Як легенди старолітні
Оддає луни бреніння...

Пугу! Угу! — Лине ближче,
Пугач стогне, сойка свище —

Десь усім нема їм спання!
А в кущах шамоче жаба,
Черевата, довголаба...
Наче змії ті, коріння
Із пісків, із скель зринають,
Нас лякають-простягають
Дивовижнії сплетіння,
Волокно те жиловите,
Щоб мандрівника зловити...
А лукою моховою
Многобарвною юрбою
Миші, миші насувають!
І блискучими роями (рядами)
Світляки летять над нами
І з дороги нас збивають.

– – – – – – – – – – – – – – – –

Щезніть, зникайте,
Темні склепіння!
Дивно-привітне,
Ніжно-блакитне,
Небо, сіяй!
Гиньте, зникайте,
Чорнії тучі!
Зорі, заграйте!
Сонце могуче,
Ярко палай!
Діти небесні,
Духи чудесні,
В світлі летючи,
Крилами мають,
Тіні жагучі
З ними злітають...
Звійним одінням
Віють над краєм —
Маєм-розмаєм.
Там, де в альтанах
Пари коханих
З пристрасним млінням
Душі зливають...
Маєм-розмаєм
Лози буяють,
З лоз виногрони
Повні звисають.
І винотоки,
Винні потоки,
Пінні й червоні,
З них вигнітають...

По самоцвітах
Ллються потоки.

Зеленню вкритих
Горах високих;
Ллються та в'ються,
Поки зіллються
В ріки широкі,
Озера глибокі...

Радісно птиця
Навстріч помчиться
Сонцю яркóму,
Острову тóму,
Що золотиться
В морі яснóму...

— — — — — — — — — —

Ті вилізають
Аж на вершини,
Ті поринають
Аж у глибини.

Там всюди співи
Чути щасливі...

*1941*

# РОЗДУМИ ПРО ТВОРЧІСТЬ ЛЕВКА ВОЛОВЦЯ

*Творча практика цього автора справляє дещо дивне, як на перший погляд, враження: виступаючи в критиці й літературознавстві ось уже сорок років (перша публікація в „Жовтні“ 1963 р.), Левко Воловець цілком несподівано для багатьох на початку 90-х почав друкувати вірші й видавати одну за одною поетичні збірки „Подих доби“ (1993), „Мить перестороги“ (1995), „Живої пам'яті рядки“ (1998), „Кредо віри“ (1998), „Христос і ми“ (2000), „Голосне мовчання слова“ (2002). Отже, перекваліфікувався в поети? Але ж ні, він і далі виступає з критичними матеріалами: друкує, як і раніше, статті й рецензії, огляди. Найлегше було б пояснити це новим часом і новими творчими можливостями, проте вже у першій поетичній книжці „Подих доби“ (до речі, опублікованій тоді, коли авторові йшов п'ятдесят сьомий) натрапляємо на вірші, створені в 1950—1960-х роках. Отже, римував чоловік і тоді, але до друку не давав. Та й чи міг розраховувати на публікацію хоча б такої речі:*

Корів старенька доглядає.
Та вже не слухають вони.
Спираючись на палку, шкандибає:
— Агей, куди пішла? Вернись!

Знесилиться, заплющить очі,
Згадає, як було колись,
І вже крізь сон ледь-ледь бурмоче:
— Агей... Куди?.. Вернись...

Здалось: народ мойого краю,
Неначе пастухи оці,
Не йди — насилу шкандибає
Із палкою в руці.

(„На вигоні“)

*Адже була явна крамола, ба й більше: прямий виклик усій хваленій системі, в якій Радянська Україна мала бути зображена лише „вільною“, „квітучою“, а її народ „рівноправним“, „возз'єднаним“, „у Союзі міцнім“ і т. ін. А інші образки — „Заливник“, „Над потоком у долині“,*

*„Шклівський цвинтар“, у яких автор дозволив собі риторичне запитання: „Доки ж будуть у нас на „квітучій“ Вкраїні // Дерев'яне життя й дерев'яні хрести?“*

*Отож і виступав він критиком для всіх, а поетом — тільки для себе (якщо не рахувати кількох найближчих друзів, яким довіряв та іноді читав щось із написаного). І так тривало три десятиріччя. То чи ж дивно, що вибухнув поетичним словом хай і пізно, але прагнучи надолужити прогаяне? Інша річ, а чи багато можна надолужити?*

*Ми зробили такий вступ до розмови про творчість Л. Воловця, аби показати умотивованість того, що він опирався лише на одне, критичне крило, а поетичне старанно ховав до пори до часу від лихого ока. А що вже добрий десяток років користується обома, тож і варто вести мову про нього як критика і поета в одній особі.*

*Шукаючи свою стежку, молодий критик починав не від звучних імен, бо хто він такий, аби писати про великих? Тому й аналізував часом звичні речі, прагнучи знайти в них щось потрібне читачеві. Та невдовзі відчув, що в нього „виходить“ — отже, може братись і за творчість авторів відомих, із усталеною репутацією, художні твори яких мали успіх. Так у поле зору критика потрапляють „Володимир“ С. Скляренка, романи П. Загребельного, Ю. Мушкетика, Р. Андріяшика, Р. Іваничука, О. Сизоненка, Р. Федоріва, книжки новел та повістей („У глибині дощів“ М. Вінграновського, „Зорі на дні криниці“ М. Литвина, „Перемістя“ Є. Божик) і поезій („Довір'я“ і „Дивовид“ В. Лучука, „Вчиться вересень читати“ О. Сенатович та багато інших).*

*Цікаву ситуацію згадує автор. Як тільки з'явилась „Бригантина“ О. Гончара, він одразу ж взявся за перо. Та й хіба можна було обійти цю повість із життя школярів, яке вже добре знав педагог? До того ж заінтриґувала хоч і завуальована, але відчутна критика панівної системи виховання, за якої людину заганяють до виправного навчального закладу і принижують постійними підозрами. А ще й знаменний час появи цього твору в біографії видатного прозаїка — через п'ять років після погрому „Собору“, після цілого етапу антигончарівського шабашу в пресі. І ось у новій повісті автор залишається на своїх чітких позиціях: увага до „маленької“ за суспільним становищем людини високого духу, в душі якої проміниться цілий великий світ, батьківське співчуття до неї і глибока довіра, попри її численні юнацькі помилки. Прикро було, що рецензію не наважились опублікувати у „периферійній“ пресі, та відрадно, що „Літературна Україна“[1] подала бодай маленький уривок із неї (та ще висловлювання чотирьох інших авторів), хоч і під рубрикою читацьких відгуків. Автор був радий, що долучив своє слово до пошани опального письменника.*

*Про наполегливість і принциповість Л. Воловця в пропаґанді найкращих здобутків рідної літератури промовисто свідчить і такий факт. Перечитавши журнальний варіант роману Г. Тютюнника „Вир“, узявся писати нарис про творчість цього самобутнього письменника. До того ж без будь-якого погодження з видавництвом. Повизбирував згадки про автора, дав аналіз роману, повісті, оповідань, поезій. Терпляче очікував на „вирок“. Одначе нарис взяли 1964 р. у виробництво й через*

---

[1] Літературна Україна.— 1973.— 25 верес.

*три роки опублікували. Серед книжок Г. Тютюнника то була перша річ, вона мала добрі відгуки (рецензія Р. Іваничука „Сумлінно й захоплено“*[2]*, листи О. Тютюнник-Черненко). Згодом з'явилися повніші речі поважних професорів, але то було згодом.*

*Не пройшли повз увагу критиків як глибина літературознавчого аналізу, так і мова автора нарису — емоційна, образна. Не випадково ж Л. Воловець вважає, що мова критичного дослідження, попри її виразність і переконливість, повинна бути ще й художньо-образною, піднесеною, здатною захопити читача. Бо як же писати про справді художні речі мовою, яка уступає їхній?*

*Водночас писав і вірші, але не намагався їх друкувати, бо навіть такі політично „нейтральні“ з них, як поезії про матір, не могли бути опубліковані. Адже мати у Воловця терпить, навіть страждає — від неуваги дітей та внуків, від невідомости, що ж воно буде у світі й до чого ідеться. А радянська матір мала бути щасливою: вона ж бо жила в передовій соціалістичній країні, під зорею мудрої партії і т. ін. Та якби навіть пересилив себе й зібрав бодай півсотні віршів для книжечки, то мусив би у ній бути вірш програмний — з похвалою тодішньому ладові, ще якісь цикли чи то з життя вождів, чи відомих осіб радянської історії, чи про дружбу з великим російським народом... Одне слово, те, від чого одверталась душа, а переінакшити себе не міг та й не розумів, навіщо це йому. Усвідомлював, що втрачає на вправності, та все ж уперто писав, сподіваючись, що доживе до вільних часів і тоді його вірші стануть якщо не виразником доби, то принаймні своєрідним поетичним документом.*

*Та про вірші ще буде йтися згодом, а тепер на часі сказати, що в критиці Л. Воловець знайшов „свою“ тему, найближчу і найпривабливішу — тему дитячої літератури. Як учителеві, який й у пресі виступав зі статтями на педагогічні теми, який брався за методичні розробки, йому не було байдуже те, як зображені в художній літературі (і поетичній, і прозовій) діти, які типи домінують у ній і який ґрунт для виховання дає дитяча література. Наслідком прискіпливої уваги до неї була поява в республіканських часописах низки статей: „Хто твій учитель?..“, „Наш наймолодший сучасник“, „Світ і характер юного героя“, „Хай малюють діти сонце“, „Найкращі вихователі — праця й доброта“. Врешті, автор виходить і на загальносоюзну арену, вмістивши у московському журналі „Детская литература“ статті „На пути к обновлению“ (про українську прозу для школярів) та „В поисках нравственного идеала“ (про українську громадянську поезію).*

*У 1970-х роках точилися завзяті дискусії про дитячу літературу: є вона такою ж, як і література для дорослих, чи має свої специфічні особливості? А як має, то в чому ж її специфіка? В цій дискусії ламалися гострі списи, доходило часом до крайнощів у твердженнях — від категоричного „є“ до не менш категоричного „нема“. У статті „Наш наймолодший сучасник“*[3] *Л. Воловець спочатку арґументовано довів, що коли у вислів „специфіка дитячої літератури“ вкладають зміст, адекватний таким поняттям, як своєрідність уявлень дитини про*

[2] Жовтень.— 1968.— № 1.

[3] Проблеми. Жанри. Майстерність.— К., 1979.— Вип. 4.

*довкілля, мрій про майбутнє, її особливих турбот і клопотів — тобто всього того, що справедливо називають дитячим світом, а цей специфічний світ дитини змальований у художніх творах тими зображальними засобами, які при своїй найбільшій виразності водночас найкраще відповідають особливостям дитячого віку, то така специфіка справді існує. Далі критик розглянув твори майже двох десятків дитячих прозаїків (у тому числі Ю. Ярмиша, Б. Чалого, В. Нестайка, В. Близнеця, В. Грінчака, Д. Ткача, Є. Гуцала, Гр. Тютюнника, М. Вінграновського), з'ясувавши — як педагог, читач і критик в одній особі, які з цих творів і чому найкраще подобаються дітям. Ішлося тут про повісті та оповідання сюжетні й описові (реалістичні, романтичні, пригодницькі, „про природу" та ін.), про ступінь привабливости тих чи тих образів дітей-героїв дітям-читачам, про психологічну достовірність чи недостовірність поведінки героїв. Одне слово, був зроблений арґументований аналіз тодішнього доробку дитячих письменників із висновками про те, що головним героєм тогочасної дитячої літератури дедалі частіше стає підліток цілеспрямованої вдачі, багатої душі, складного характеру. Що цей життєвий і водночас привабливий образ не тільки здатний викликати захоплення у дітей, а й бажання наслідувати його.*

*Подібним чином проаналізовані здобутки української дитячої поезії у 1970-ті роки в статті „У наближенні до героя"*[4]*. Такі ж арґументовані та переконливі й інші названі тут статті Л. Воловця. Сутність їх можна висловити тезою, що винесена в заголовок однієї зі статей: „Найкращі вихователі дитини — праця й доброта". Оглядово-засадничі речі в „Детской литературе" дали можливість охарактеризувати твори, написані в рожево-лакувальному світлі, оскільки в українських часописах у 1980-ті роки годі було сказати щось гострокритичне. Все це дає достатні підстави стверджувати, що статті критика про дитячу літературу, попри багато відомих змін за останні десятиріччя, не втратили своєї актуальности й у наш час.*

*Своїми численними статтями й рецензіями (а їх назбиралося понад 160) Л. Воловець активно розвивав літературний процес, часто помічав нові творчі сили, відслідковував їх зростання (чимало книжок прози Л. Різника, повісті З. Легкого, поезії В. Палинського, С. Праска, дитячі книжки С. Жупанина тощо). Водночас не ухилявся від літературних дискусій — як у часи минулі, так і в новітні, бо мав що сказати зацікавленим читачам. Так, свого часу на сторінках „Літературного Львова" (1995—1996) велась дискусія про стан сучасної критики. І теж була гострою, з цілком полярними позиціями: то є в нас літературна критика, співзвучна новій добі, то й зовсім нема її. Л. Воловець включився в дискусію під кінець і поставив питання чітко: якщо нема в нас літературної критики, то чи не є парадоксом дискусія про неї? І чи з'явилася вже у нас нова художня література, співзвучна новій добі? Адже в усі епохи розвитку людської культури спочатку з'являлися нові художні твори, а вже згодом — зацікавлена критична розмова про них. Свої міркування критик спрямував у нову дискусійну площину: яка в нас нині художня література, така й критика цієї літератури. А також по-дружньому радив поетам і прозаїкам змінити своє ставлення до*

[4] Прапор.— 1980.— № 6.

*критиків, тобто вважати їх також письменниками, рівноцінними собі. Ґрунтовно змалювавши ситуацію, в якій опинилися критики, учасник дискусії робить висновок: „Отож неодмінною умовою появи нової і повноцінної літературної критики є визнання критика таким же повноправним учасником літературного процесу, яким є поет, прозаїк, драматург. Коли критик стане на ділі, а не на словах рівновеликим письменникові й рівновідповідальним із ним, — тоді й критика буде йти нарівні з художньою літературою. В іншому випадку все залишиться таким, як є“*[5].

*Вважаю доцільним поставити питання: чи впливав критик Воловець на поета Воловця? (А може, й навпаки?). А якщо так, то в чому виявлявся цей вплив?*

*Здається, насамперед у прагненні до стислости: автор не любить об'ємних речей — ані критичних, ані поетичних. Рецензія — 6 сторінок машинопису (зрештою, такий обсяг встановлювали редакції часописів), вірш — 4—5 строф; стаття — до 15 сторінок машинопису, поема — ще менше. І хоч не просто на двох журнальних сторінках дати аналіз твору обсягом 250—300 й більше сторінок, а все ж можливо. Хай як важко вкласти глибокий зміст у 2—3 строфи, проте поет пішов далі — в нього чимало викінчених однострофних віршів. Хтось може закинути: „Що ж тут особливого? Є в Ліни Костенко чотирирядкові „летючі катрени“. „Та хіба погано, що є такі у Воловця?“ — спитаємо ми. Зрештою, посудіть самі:*

Ви сперечаєтесь до скону,
Що ви і мудрість, і закон.
Але святих зіпхнувши з трону,
Кого поставили на трон?

*Хто кого зіпхнув і кого натомість поставив, ясно без коментарів. Інший з цих міні-віршів має відчутне філософське спрямування, в ньому втілений історичний досвід народу, пропущений крізь призму сприйняття автора:*

Не протовпиться Правда в кімнату,
Коли Кривда сидить за столом.
І не буде добро панувати,
Коли зло виганяється злом.

*Ці строфи наведено з найновішої збірки „Голосне мовчання слова“. Та починав поет не однострофними мініатюрами. Але, власне, чим починав? Л. Воловець категорично відмовився назвати перші вірші. Каже: їх уже нема, бо по закінченні Львівського університету критично переглянув написане й відкинув геть усе. Залишилися поетичні речі з 1959 р. Отож про період початківства можемо тільки здогадуватися. А те, що опубліковане в першій збірці „Подих доби“, вже зріле. Звісно, тут чимало національно-патріотичних віршів, які нині багатьом не до вподоби, бо ж мають вони наліт публіцистичного пафосу, бо пройняті болем за долю України... Але ж уся наша література XIX—XX ст.— то*

[5] Воловець Л. Критика і критики // Літературний Львів.— 1996.— Ч. 5 (49).— С. 15.

*література болю, то єдина захисна сила народу. Як же міг автор зі сформованим політичним світоглядом обминути цей біль? Трохи згодом він [автор] сказав скромно й виважено, але напрочуд правдиво:*

Я нічого не прагнув собі
і нічого не взяв я у долі,
окрім права на власний свій біль
і на пісню із власного болю.

*У 1960—1970-ті малював словом пейзажні етюди („Настроєве", „Сонце до мене лащиться котиком"), творив правдиві образки з життя фальшиво звеличуваних „рядових трудівників" (наведені на початку розмови), писав інтимні вірші й поезії про матір („Нарешті ми самі зостались", „Її нема вже. Цвітом вкритий", „Післявоєнне", „Монолог старенької"), прагнув зазирнути в історію („Герої Берестечка"), показати можливі трагічні наслідки протистояння двох світів і систем („Видіння"), виводив свою філософію незнищенности народу і його речників („Естафета", „Поетові", що випливає з нетлінности народної душі й пісні: „Ті спраглі пісні, мов безсмертя початок, // Грядущим епохам народ віддає, // Як хліб і як сіль, як веління нащадкам, // Як землю дідів, як дихання своє". Пробував свої сили у білому вірші, прагнув виявити себе й у мініатюрі...*

*Загалом же вірші Л. Воловця кінця 1950-х і періоду 1960-х років наштовхують на однозначний висновок: як поет він утвердив себе якраз тоді, хоч і не опублікував жодного вірша. І в цьому парадокс не лише автора, але й тодішньої доби.*

*1990-ті роки дали можливість висловлюватися прямим текстом, і тим поетам, які постійно друкувалися, довелося освоювати його. Оскільки наш автор нічого не давав до друку, то й не мав потреби вдаватися до підтексту, такого поширеного в радянські часи. І все ж чоловік зважував: чи варто виступати так пізно? Та, наваживишись, уже не зупинявся.*

*Чим живе поет у нових обставинах? Насамперед тим же уболіванням за майбутнє України — її мови, культури, самобутности, на що тепер зазіхають нові, ще підступніші й витонченіші у своїй підступності вороги. Художнє викриття їх, у тому числі й сатиричними засобами, складає цикл „Криве дзеркало" (збірка „Кредо віри"), викривальні вірші знаходимо у збірках „Христос і ми" та „Голосне мовчання слова". Поет віддає належне пам'яті іменитих і безіменних героїв, що полягли в боротьбі за волю рідного краю (цикли „Відлуння" та „Живої пам'яті рядки" в збірці „Кредо віри"). Патріотична публіцистика, наявна у віршах 1970—1980-х і на початку 1990-х років, поступаються місцем художній виваженості міркувань, їх філософському узагальненню, умінню будувати паралель між віддаленими епохами.*

*Юрій Коваль назвав збірку „Христос і ми" книжкою, без якої „вже важко уявити обличчя новітньої львівської поезії. Багато майстрів нашого письменства, починаючи від Шевченка, зверталися до образу Ісуса Христа, але тільки сьогодні, коли Україна здобула незалежність, можемо найбільш глибоко осягнути жертовність цього Сина Божого і Сина Людського [...] Непроста і болюча це тема — Христос і ми. Левко Воло-*

*вець наважився підійти до неї, осмислити, відчути через власні болі та поневіряння і сказати своє слово — як завжди просвітлене й щире"*[6].

*Можливо, зі щирістю й безпосередністю автора пов'язані його поезії-присвяти (В. Симоненкові, І. Гнатюкові, І. Білозору, Є. Заставному) й поезії-звернення — „Матері Божій", „Учням Сина", „Рідній землі", „Братам-черкащанам", „Українцям зі Сходу", „До Романа Шухевича", „У вінок Чорноволові", „Андрієві Содоморі"). Автор прагне вести розмову з Великими віч-на-віч через віки або ж безпосередньо звертається до сучасників. У такий спосіб він досягає більшої ваги й емоційности висловлюваного — і це передається читачеві. У той же час поет звертається і до противників різних часів і мастей („Нащадкам ворогів Христових", „Пилатам-XXI", „Новітнім фарисеям", „Кандидатам у вожді", „Самовпевненим українцям", „Тим, що вичікують", „Російським шовіністам", „Носіям „человеческого язика" — і тоді в голосі його лунає гнів або ж струменить в'їдлива іронія, що переходить у сарказм. Спостерігається у віршах цього жанру і певний елемент небажаного повчання, яке, очевидно, йде від професії автора — педагога, що повинен і навчати, і повчати дітей.*

*Та попри все те у кожній збірці знаходимо вірші, які можна причислити до кращих в сучасній українській поезії. Вони мають своєрідне, лише їм властиве звучання, бо ґрунтуються на індивідуальному сприйнятті автора та його власній фантазії: „Видіння", „Колись кроти поглянули на сонце", „Легенда про чорний камінь", вірші-образки згадуваного вже циклу „Відлуння", „Етюд", „Надвечірнє", „Виринає диво: в мареві безоднім", поезії розділу „Христос і ми", „Моя осінь турботами вишита", „Коли жовтіють клени восени", „Щастя", „Невимовлене", „В мене серце тремтливо щемить", „Символ року", „Як зацвітає в саду калина", „Вічна кривизна". Заслуговують на добре слово цикл „Зоря життя" і поема „Бедлам".*

*Особливістю поетичної манери Л. Воловця є те, що він не вдається до закрученої метафори чи приголомшливого порівняння заради оригінальности або задля того, щоб здивувати читача. Для поета метафора й порівняння — то природна знахідка в природній ситуації тексту: „Мовчки стою перед давності брамою, // Прагнучи правди, як спраглий води"; „Мерехтять у полі, мов свічки, тополі, // Хилять тужно віти у важкій біді"; „Вітер котить полем перекотиполе, // У моєму серці цілий світ болить"; „Та щоб тривожив сумління й честь // Шлях, по якому Україна // Несе у вічність камінний хрест"; „Тільки мріє небес висота, // Наче мамина синя хустина // У далекі дитячі літа"; „Небо висне, мов зоряна кліть"; „Вмирав Поет, людьми змордований і працею, // Вмирав, як селянин, що руки зняв з чепіг, // І в день отой гіркий вмирала совість нації..."*

*Для строфічної будови вірша характерні внутрішні рими у першому і третьому рядках („Бойові дороги, труднощі й тривоги... // Мужністю підковані, у боях гартовані..."), чіткий, карбований ритм і звучність прикінцевих рядків, які безвідмовно влучають у ціль: „Самозакохані лакеї, // Чого ви претесь у вожді?"; „Для слави вам потрібна*

[6] Коваль Ю. Слово про Левка Воловця // Воловець Л. Голосне мовчання слова.— Львів, 2002.— С. 4.

*Україна, Та чи потрібні Україні ви?"; „І ваші стежки вузькобокі, // Що кожна в свою пнеться даль... А нам би одного Пророка, // А нам би одну магістраль". І в унісон цьому як втілення і вимріяного, й пережитого, і щиро бажаного іншим: „Одне світання, одне смеркання, // Як день за ніччю, за роком рік. // Одне кохання, одне страждання — // На всю дорогу, на цілий вік".*

*Ми вели мову про два крила творчости письменника — критичне й поетичне. Процес творення для нього — як святість. А є ще й будні: повсякденна праця у школі. Та чи завжди вона буденна й рутинна? Адже вклав свої знання й досвід не лише у здібних дітей, що продовжують його справу, але й у численні методичні статті (їх близько сорока), у підручники з української літератури (для 7 й 11 класів у співавторстві, для 9 — самостійно і трохи незвично як для українських теренів: хрестоматія разом із критичними матеріалами замість хрестоматії і критики окремо, тобто своєрідний підхід до справи замість шаблонного) та посібник „Братання словом" — ґрунтовну розмову про взаємозв'язки української і зарубіжної літератур, про місце рідної літератури в контексті європейської та світової.*

*Отож не в двох, а в трьох родах діяльности виступає чоловік, і всі вони потрібні йому й дорогі. Таку триєдиність інтересів і праці подибуємо нечасто, але раз вони вже є, то варто про неї згадати. Бо, на переконання Л. Воловця, педагога зі 45-річним стажем, цілеспрямована робота у школі — це також творчість, дуже важлива для суспільства.*

*Любомир СЕНИК*

# ЛИСТИ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА ДО ЄВГЕНА-ЮЛІЯ ПЕЛЕНСЬКОГО. Перша половина 1933 року

*У фондах відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України зберігаються листи[1] (у тому числі написані на листівках) Є. Маланюка[2] до Є.-Ю. Пеленського[3], зокрема 18 листів, написаних упродовж першої половини 1933 р.*

*1931 р. у пошуках співробітників для новоствореного журналу „Вогні"[4] Є.-Ю. Пеленський звернувся з відповідною пропозицією до Є. Маланюка, уже відомого на той час поета, який жив у Варшаві. Поступово між ними налагодилося листування, яке згодом переросло у тісну співпрацю та дружбу.*

*На початку 1932 р. Є.-Ю. Пеленський перестав бути головним редактором журналу, але у зв'язку з закриттям редагованого Д. Донцовим „Літературно-наукового вістника", прихильником і співробітником якого він був (можливо, саме через Д. Донцова молодий редактор зумів налагодити контакти з Є. Маланюком[5]), виношував план заснування нового журналу, що мав би заповнити „вісниківську" прогалину. Так, у листопаді 1932 р. з'явився перший номер літературно-мистецького часопису „Дажбог", головним редактором якого і став Є.-Ю. Пеленський, а одним із співробітників — Є. Маланюк.*

*Центральне місце у листах Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського першої половини 1933 р. якраз і займають проблеми, пов'язані з часописом „Дажбог", зокрема, з підготовкою номера журналу, присвяченого поетові, що вийшов у квітні того ж року (Ч. 4).*

*У пошуках оригінальних форм наповнення змісту журналу головний редактор „Дажбога" висунув ідею формувати часопис „монографічно". У листі від 1 лютого 1933 р. Є. Маланюк підтримав задум Є.-Ю. Пеленського, але водночас звернувся з проханням зазначити у часописі, що він вже „давно не є „молодий поет". Це була реакція Є. Маланюка на двозначність висловлювань про нього у журналі „Дзвони"[6]. Своїм проханням поет фактично наштовхнув Є.-Ю. Пеленського на ідею створення номера, присвяченого Є. Маланюкові[7].*

*Підготовка цього номера — тема декількох листів Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського. Поет і відмовляв головного редактора від задуму, але водночас і з нетерпінням чекав виходу журналу. Він підготував значну частину бібліографічного матеріалу про себе, опублікованого згодом у*

*журналі. Відомості уточнювались, тому їм відведено чимало місця в листах Є. Маланюка.*

*Крім „Бібліографічних заміток", у номері були опубліковані під рубрикою „З ліричних зошитів" ще сім поезій Є. Маланюка, стаття Є.-Ю. Пеленського, що так і називалася — „Євген Маланюк", а також поетові була присвячена невеличка новела Николи Бажанського „І мої тато вмруть", за яку він, як читаємо у листі від 5 травня 1933 р., хоч і був вдячний письменникові, але і поставився до неї дещо критично. Інші матеріали, опубліковані в журналі, творчости Є. Маланюка не стосувалися.*

*Вихід цього номера журналу був важливим для Є. Маланюка не тому, що задовольняв його поетичні амбіції, а передусім він захищав його від нападок галицької преси цього періоду, що розв'язала кампанію критики Д. Донцова й відновленого ним журналу „Вісник", а отже, недоброзичливо ставилась і до поета як „правої руки" ідеолога українського націоналізму. Зокрема, в „аванґарді" антидонцовської критики були львівська газета „Мета" та часопис „Дзвони". У зв'язку з цим Є. Маланюк у листах досить різко висловлював своє ставлення до цих видань.*

*У цілому листи поета першої половини 1933 р. до головного редактора журналу „Дажбог" (на жаль, нічого не знаємо про долю листів Є.-Ю. Пеленського до Є. Маланюка) ілюструють складні ідеологічні протистояння, що вирували в той час не тільки у Львові. Водночас вони є цінними матеріалами для вивчення життєвого й творчого шляху Є. Маланюка. У них також розкрито ставлення поета до Є.-Ю. Пеленського, якому доводилося нелегко, захищаючи Є. Маланюка у часи чергового нерозуміння його співвітчизниками.*

*Конверти листів не збереглися, але з їх змісту та штемпелів на листівках можна зробити висновок, що всі вони написані у Варшаві. На одному з листів дата відсутня.*

*Хронологічний порядок листів такий: № 1 — 13 січня 1933; № 2 — 22 січня 1933; № 3 — 1 лютого 1933; № 4 — 6 лютого 1933; № 5 — 11 лютого 1933; № 6 — без дати; № 7 — 22 лютого 1933; № 8 — 2 березня 1933; № 9 — 13 березня 1933; № 10 — 14 березня 1933; № 11 — 24 березня 1933; № 12 — 29 березня 1933; № 13 — 11 квітня 1933; № 14 — 5 травня 1933; № 15 — 19 травня 1933; № 16 — 23 травня 1933; № 17 — 30 травня 1933; № 18 — 28 червня 1933.*

*Усі перераховані листи — автографи.*

*При опрацюванні рукописів листів Є. Маланюка максимально передані усі особливості його орфографії й пунктуації, оскільки сам поет у листі до Є.-Ю. Пеленського 15 листопада 1932 р. закликав редактора журналу „Дажбог": „Правопис не нівелюйте за ВУАН (**de facto** — совітськими зразками)". Він навіть застерігав від уживання апострофа, розцінюючи у цей час збереження попереднього правопису як складову ідеологічної протидії більшовизації України[8]. Аналогічно збережені мовні особливості цитованих джерел першої половини 1930-х рр.*

*Оскільки почерк Є. Маланюка складний для прочитання (одну літеру він може передавати декількома графічними знаками в межах одного тексту; деякі з листів написані на поштових картках (листівках) чи олівцем на сторінках блокнота та ще й нашвидкуруч), тому напи-*

*сання окремих слів, висловлювань, назв (зокрема прізвищ, назв видань тощо) по змозі уточнювалися в інших джерелах, звірялися з іншими текстами Є. Маланюка.*

*Усі підкреслення у текстах листів — авторські.*

*Максимально збережені також авторські розділові знаки, у тому числі дужки. У квадратні дужки взяті повністю передані авторські скорочення та відновлені розділові знаки, пропущені, як правило, механічно.*

*Курсивом передані слова, при прочитанні яких виникли сумніви.*

*Робота над опрацюванням інших листів Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського триває.*

*Микола КРУПАЧ*

## ДОДАТОК

### № 1

*[Варшава], 13. I. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Дуже дякую за листа: боявся, що з Вами вже щось сталося, бо Ви мовчали біля двох місяців. № 2 „Дажбога“[9] бачив випадково в редактора „**Wschóda**“[10] і номера цього не дістав. Я — і це все, що можу — надішлю Вам передплату[11]. Коли видається часопис в так „трудний“ спосіб,— немає иншої ради.

„Дажбог“ — мимо всіх своїх недотягнень — робить надзвичайно миле враження. Стаття в № 2 що до балаканини автора „Ідеї й форми“ — зовсім добра і дотепна, ц[еб-]т[о] убійча для п[ана] критикованого[12].

Крижанівський[13] мені, на жаль, нічого не пише вже 2—3 місяці. А Самчукові[14] (а через нього — Мосендзові[15], бо адреси теж не знаю) напишу. Мухин[16] мені не пише: повторюю, що це людина химерна й ірраціональна.

Ви пишете про „Збірку“[17]. Отже, коли Ви маєте щось серйозне на увазі, тоді я скажу передрукувати на машинці вірші і уложити їх в збірку, а тоді вже вишлю Вам. Коли ж Ви нічого конкретного з нею не маєте на увазі,— тоді — даруйте — я є досить ледачий до переписування навіть для наймилійшого приятеля. Посилаю, що маю. Не забувайте.

[*підпис*].

*Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 75, арк. 19—20. Рукопис, автограф.*

## № 2

*[Варшава], 22. І. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

**Mea culpa — mea maxima culpa!*** — маєте рацію і мають рацію, хто буде витикати і навіть лаяти[18] за поминання Галичини в статті[19] про поезії в „W[iadomościach] L[iterackich]"[20]. Як це сталося?

1. Уступ про Галичину був спочатку, але — з причин простої моєї малої поінформованости — був жалісно-короткий і я його викреслив пізніш, в надії на спеціяльну статтю когось зі Львова, на що можна було — зі слів редактора[21] — сподіватися.

2. Стаття лежала в редакції біля п/2 року! Інтервенював я про неї 2 рази. І тільки завдяки певній актуалізації укр[аїнських] справ в ост[анньому] часі редакція несподівано прислала мені коректу до друку. Отже було неможливо доповнити її „галицьким" фраґментом.

Як бачите — моя помилка + „збіг обставин".

Але справа не є пропаща. Я певен, що коли б Ви негайно написали й прислали до „W[iadomości] L[iterackich]" відповідну статтю — спеціяльно про Галицький Парнас, то її б видрукували. Зі свого боку попхнув би її, як міг. Отже напишіть![22]

Редактор „W[iadomości] L[iterackich]" показував мені статтю якогось автора (забув прізвище) про „пролетарську" поезію Галичини. Але стаття та по-при провінціональне большевизантство — ще була попросту малограмотна. І я не порадив її друкувати.

Книжки й журнали[23] Ваші дістав. Дуже дякую. Лише в № 1 від 1933 [р.] — вирвано сторінку і я не знаю, що то за вірші були там видруковані[24]. А дуже цікаво мені знати.

Чи потрібуєте Ви рецензій на ті книжки? І чи потрібують автори одвертої опінії фахової про свої твори? Коли так, то написав би. Що робить Антонич?[25] Цікавий я, як іде його творчість далі.

Надсилайте „Дажбог" до „W[iadomości] L[iterackich]", „Tygodnika Ullustr[owanego]"[26] — більше не знаю журналів. Можеб вибрали з останньої книжки Kaz[imierza] Wierzyńskiego[27] **„Granice Świata"**[28] (новелі) одну „українську" новелю і переклали б її. Він цього дуже хотів би. А тим способом наша література придбалаб приятеля і щиру людину. Тільки не знаю, чи це можливо у Вас...

Тільки що обідав у мене Д[окто]р Д. Д[онцов][29]. Він тут мав відчит у студентів вчора. Трохи вчора повеселилися в арт[истичній] кавярні, бо він дуже поденервований і трохи якби змучений.

*Евг[ене,]* „моя" збірка може мати розміри, які є можливі для Вас. Отже навіть і 2. аркуші... Ліпше, звичайно, хоч 3. арк[уші]. Коли так, то мігби складати вже тепер манускрипт.

Не забувайте.

З пошаною [*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 75, арк. 21—23. Рукопис, автограф.*

* Моя вина, моя найбільша вина (лат.) — формула каяття і сповіді, прийнята у католицизмі з XI ст.

## № 3

*[Варшава], 1. II. [19]33 [р.]*

Шановний Приятелю!

Дуже дякую за великого листа. Як тільки надішлете статтю до W[iadomościów] L[iterackich]" — напишіть і я постараюся її улаштувати. А така стаття — не зашкодилаб... хочаб тому, що звільнить мене від зайвих „копнень".

Маю до Вас маленьку і досадну справу: може при нагоді зазначите в „Даж[бозі]", що я вже давно не є „молодий поет" (див. „Дзвони"[30]). Це — раз (завтра мені 36 літ, з них друкуюся 16 літ). А два — це те, що, далеко не хоруючи на таких grandiosa*, уважаю, що ставити мене разом з дуже милим (але мені малознанним!) Курдидиком[31] (також „Дзвони"[32]) — це перш за все значить — не мати понятя про власну літературу: я маю 3. книги, десятки статей, я був перекладений (окремі вірші) на франц[узьку], нім[ецьку], чеську, польську і навіть (!) російську мови, про мене є замітки і більші уваги в чужинній пресі... Мені соромно про це комусь казати — вистарчає відваги лишень Вам, як бібліографові — написати про це в листі.

Але це — **à propos**** — хвилинка слабости нервів, бо ж мав час призвичаїтися б до цього.

Зі збіркою — зачекаю до Вашого листа і тоді за тиждень-два її приготую до друку.

Ваші пляни що до „Дажб[ога]" — дуже добрі. Власне, з огляду на малий розмір журналу — найліпше надати „монографічний" характер[33]. І головне — нотуйте літ[ературне] і культурне взагалі життя, **ucrainica** у всіх мовах!!! — це обовязково.

Що до статей — постараюся. Наразі — дуже занятий. Адреса Вєжінського — Warsz[awa], Hoża, 37. Найдіть його книгу **„Cranice Świata"** (коли не маєте я Вам надішлю), виберіть новелю „Porządek rzeczy ludzkich"*** і добре перекладіть її в „Дажб[озі]". Цим зробите собі щирого поляка — великим приятелем. Він може дати й відповідне інтервю.

„Карби"[34] негайно надішліть!

Рецензії — дам. Антоничу погратулюйте перші грамотні вірші (в „Вістнику"[35]). Але лишень грамотні[36]. Майбутнє його — в його руках. Всі данні він посідає. А коли — зарозумілий він, то це не зле в творчости самій. Лишень зле, коли це є в области самокритики авторової,— тоді це кепський знак.

Щиро Вас вітаю.
[*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 1—2. Рукопис, автограф.*

---

* Величі (лат.).
** До речі (фр.).
*** Назва новели вписана пізніше синім олівцем.

## № 4

*[Варшава], 6. II. [19]33 [р.]*

Шановний Приятелю!

Це велика шкода, що Ви не маєте матеріялу до Шевченківського числа[37], бо не завадилоб ще і ще раз вдарити по аматорах кожуха і шапки. Мені трохи прикро, що число буде „присвячене" моїй скромній особі[38], бо це — щось в „похоронному" стилю... Отже, коли вже це вирішене, то тоді більш сухости, аналізи, точности і менч — компліментів.

Книжку Вежінського разом з „Стилетом"[39] висилаю завтра.

Статті і рецензії про мої книжки йдуть в такій послідовности[40]:

На „Стилет і Стилос" (1925):

Рецензія М. Мухина в „Нов[ій] Укр[аїні]"[41]. 1925[42] [;]

О. Бабія[43] в ЛНВ[44]. 1925[45] [;]

М. Зерова[46] в „Жит[ті] й Рев[олюції]"[47]. 1925 (№ 6—7) [;]

+ рецензія в „Студ[ентському] Вістн[ику]"[48] Меріяма[49]. 1925. № 9—10*.

Статті:

велика стаття О. Іваха[50] „Поезії Евгена Маланюка" в газ[еті] „Канадійський Фармер"[51].

17. VI. 1925 [;]

стаття в „Нашій Бесіді"[52]. Варшава. 1926. № 10. С. Довгаля[53] — „Книга залізної доби" [;]

На „Гербарій" (1926)[54] [;]

Рецензії — ЛНВ. 1926. (? забув автора)[55].

На поему „Посланіє" (1926)[56] [;]

велика стаття Як[ова] Савченка[57] „Ліра, Христос і ніж". „Прол[етарська] Правда"[58]. 5. І. 1927 (Київ) [;]

велика стаття [в] харк[івській] „Критиці"[59] — 1927 (не памятаю автора)[60].

На „Земля й Залізо" (1930)[61] [;]

Рецензія — ЛНВ. 1931 (не памятаю автора)[62] [;]

стаття в **„Esprit Français"**[63] № 66. р. 1931. Charl Tillas[64] **„Lettres ukrainiennes"**.

Замітки й фрагменти зі статей:

в „Wiad[omościach] Liter[ackich]" „Středisko" (Brno)[65], **„Prager Presse"**[66], **„France-Orient"**[67], „Slovanský Přehled"[68], „Slovenské Pohlady" (Turč. Sv. Martyn)[69], **„Slavische Rundschau" (Praha)**[70], „Вольное Казачество"[71], **„Wshód"**, „Жит[тя] й Рев[олюція]", „Черв[оний] Шлях"[72], *„Крити[ка]"*.

Переклади:

Німецька мова: антологія „Weltpoetic" — Wien [.] 1927 [;] вірш „Teater" (автора не памятаю)[73].

Франц[узька] мова: вільний переклад Ch. Tillac'a „Знаю, медом сонця, ой Ладо" — Paris [.] **„Esprit Français"** [.] № 66. 1931.

Чеська мова: в журналі „Cesta"[74] — Praha [.] № 18, р. 1928. „Biografie", „Ukrajině" [;] переклала **Alina**[75] [;]

---

* Ця позиція бібліографії дописана у кутку листка.

в журналі „Středisko“ (Brno), 1931 [;] уривок зі „Степ[ової] Еллади“ — „Dnes“ [;] переклав **Oldrich Zemek**[76].

Польська мова: в збірці **„Powrót do Europy“** [.] **Warszawa, 1931** [;] **Jar. Iwaszkiewicz.** Відповідь на присвяту Івашкєвича[77].

Російська мова: „Вольное Казачество“ [;] **Praha** [;] вірші з „Евангелії Піль“ (цитати) [;] перекл[ав] С. Намянча[78] [.]

Мої статті в чужій пресі:

„Středisko“ (**Brno**) [;] ročnik II [.] 1931—1932 [.] **„Sondobá ukrajinská poezie“** — переклад з рукопису О. Z[emeka].

„Pamiętnik Warszawski“[79] Kwiecień 1931 [.] „Petersburg — Piotrograd — Leningrad“ [;] скорочення статті — „Петербурґ, як тема історико-літер[атурна]“ [.] ЛНВ [.] 1931 [.]

„Wschód“ [.] 1932 [.] №[80] [.] „Ukr[aińska] literatura w świetle współczesności“ [.]

„Wiad[omości] Literackie“ [.] Styczeń 1933 [.] „Ukr[aińska] poezja doby ostatniej“[81] [.]

Для **„Slov[anskeho]** Prěhledu“ написана стаття „Ševčenko a Čechy“ — лежить в редакції не надрукована[82].

Оце наразі все, що далося пригадати.

Ага! Я переклав **Ch. Baudelaire'a**[83] — кілька речей [;]

м[іж] ин[шим] більша річ „Les phares“ [„Маяки [“] — „Нова Україна“ [.] 1925 [.]

**J. S. Machar**[84] — дуже багато, м[іж] ин[шим] лежить в рукопису „Голґота“ („Na Golgathě“)[85] [.]

**O. Zemek** [—] „На варті“[86] [.]

Sv. Čech[87] — „Пісня рабів“[88] [.]

Шкода, що не маю тої „Weltpoetic“ під руками — може знайдете й напишете бібл[іографічний] опис.

Вірші надішлю.

З пошаною [*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 3—6. Рукопис, автограф.*

## № 5

*[Варшава], 11. II. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Післав Вам сьогодня **„Granice Świata“** разом з моєю книжкою „Стил[ет] і Ст[илос]“. Прошу до обох книжок поставитися ласкаво, бо перша — для мене дорога, як подарунок, а друга — мій єдиний примірник. Коли повернете? Повертайте рекомендованою бандероллю.

Одержав „Дажбога“. Бійтеся Бога з коректою мого нещасного сюжету[89]. Я якраз воюю з метричною й ритмичною неписьменностю, а Ви зробили з мене учня:

*Ударами припливів і відпливів...*
*...Гримить в безкрáй.*
*— Ні ще ніхто не вивів...*

Коли б хотіли для огієнківської „милозвучности" (якої я не переношу!) змінити **в** на **у**, то тоді треба було б перенести акцент з „безкрáй" — на „бéзкрай" — відповідно зменшити число стіп далі:

*— Ні, ніхто не вивів...*
*Єдину формулу...*

Бо ж ніби з цього сонету могли б „вчитися" молоді люде. А так — „учителю" сам — ні до чого. То ж виправте, будь ласка, в наступнім числі (errata)[90].

Сьогодня звонив до мене Вєжіньский. Отож Ви перекладіть, пришліть до мене на пару днів (разом з книгою) переклад — для контролі з автором — і тоді б[удь] ласка друкуйте. М[іж] ин[шим] Вєжіньский нашої мови — не знає, але старається пізнати.

Що до книжок (чекаю на „Карби"), то вони обидві роблять тяжке враження.

З цілого „вибору" (?) поезій Кабарівського[91] я знайшов іскру „чогось" лишень в „Зраді" (стр. 13)[92]. Решта — могло спокійнісенько лежати в бюрку. Застрашаюча мова („ковер", „поглотити" etc. etc.)!

Яр. Ярий[93] — на мій погляд — не має жадних перспектив, як, зрештою [,] більших перспектив не має і Кабарівський (він може бути дуже середнім літератором, можливо — малим поетом,— а це люксус [,] на який наш нарід собі не може тепер позволити).

Так сумно від тих книжок, що навіть ширше не має охоти про них писати. Лишень з Антонича щось вийде, коли Бог захоче, а Антонич зарizикує бути поетом до кінця, ц[еб]т[о] глибоко відчувати і стрясатися відчуттям тим.

Посилаю Вам „лист до редакції"[94] — тільки тому, що ніде його не надрукують, а в „Тризубі"[95] — друкувати не варто. Коли можете — видрукуйте, коли ні — поверніть.

Ваш [*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 7—8. Рукопис, автограф.*

## № 6

*[Варшава, без дати]*

Шановний приятелю!

Я рішив Вам вибрати й надіслати „чисту" отже трохи занадто спокійну й „ліричну" лірику[96]. Це буде — „оборотною стороною медалі"... ті три сонети негайно поверніть („Триптих"[97]) мені, бо потрібні для иншої цілі. Ага! Провірте, чи добре написана по-латині назва хороби — „*переслідовна*[98] манія".

Чекаю на Ваші листи й надсилки.

[*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 9. Рукопис, автограф.*

## № 7

*[Варшава], 22. II. [19]33 [р.]*

Шановний Приятелю!

Дуже здивований Вашим мовчанням. Чи дістали мого „одвертого листа" й листа до Вас? Не дістав також „Карбів", що мене дуже цікавлять. Напишіть мені чи Б. Кравців[99] посідає якусь солідніщу збірку віршів (бо одну, дуже наївну, я читав). Коли так, то прошу мені надіслати.

Коли маєте крітичні книги Зерова, то негайно надішліть мені.

Як з новелєю Вежіньского?

Чи дістали книги?

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 10. Рукопис, автограф.*

## № 8

*[Варшава], 2. III. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Відповідаю по точках:

1. Дуже прикро, що суспільно-необхідний одвертий лист (він може бути й без підпису — це не важно!) не можна вмістити в краєвій пресі. Отже, з одержанням цього надішліть той лист негайно до „Тризуба" (**Paris V<sup>e</sup> rue Denfert — Rochereau**) з поміткою, що автор надсилає його „з огляду на неможливість видрукувати його в краєвій галицькій пресі". І повідомте мене, коли саме Ви надіслали, щоб я міг післати ще листа від себе.

Що до змін, то змінити там нічого не можна. Одне лише: редакція „Дажбога" може додати від себе кілька слів, що з огляду на значіння Д. Д[онцова] в літературі, як критика etc. etc.— ред[акція] містить цей лист. Але коли не можна, то немає ради. Я розумію трудність Вашого положення: захищати Д. Д[онцова] на галицькім ґрунті — героїзм[100].

2. Що до „мого" числа, то подумайте ще раз, чи не вартніше було б присвятити ближчі числа достойнійшим (Зеров, Рильський[101])?

На кожний випадок коммунікую, що проти каррікатур і пародій — нічого не маю проти (хоч з пародіями нашій літературі ще варто було б зачекати — це річ двозначна, але кажу це в аспекті фільософії пародії...), може пародія [,] підкресливши особливости техніки, прислужиться культурі слова взагалі[102]. Вірші прикладаю. До того числа (як що Ви не роздумаєте) може ліпше було б додати ще вибір пари речей з тих книжок, що Ви маєте, *післ[я]* Вашого *ґусту*, ц[еб]то обєктивно типових.

На кожен випадок посилаю світлину, хоч особисто вона мені не подобається своїм „голлівудсько-нареченським" стилєм[103], але иншої не маю.

3. Як справа йде з перекладом новелі W[ierzyńskiego]? Майте на увазі, що тим перекладом придбаємо приятеля в талановитій і живій людині. Тільки переклад мусить бути добрий. По можливости, не діліть новелі більш, як на дві частини. І скорше друкуйте її. Варто було б надіслати мені переклад для ознайомлення. Книжку W[ierzyńskiego] прошу тримати

„ніжно", щоб не образити її автора (я тільки пізніш зрозумів, що її ліпше було купити на місці ніж надсилати 2. рази рекомендовано!)

4. Що до дат і чисел, то я ніколи не нотував тих речей і тому не маю жадної можливости їй подати, але ті назви, що подав є точні. „Критика" писала обширно про „Посланіє" в однім з перших чисел, але року не памятаю. Пошукайте в Т[оварист]ві Шевченка[104]. Коли не маєте часу, то містіть так, як я подав в листі[105]. Застерігаюся, що то були в більшости замітки. А саме замітки: „Wiad[omości] Literackie", „Středisko", „Prager Presse", „France-Orient", „Slav[ische] Rundschau", „Життя й Рев[олюція]". Більші фраґменти — ЛНВ, „Нов[а] Укр[аїна]" (VI—VII. 1925), „Критика", „Черв[оний] Шлях" (рецензія), [„]Ж[иття] й Р[еволюція]" (рецензія на „Стилєт" Зерова), *„Вісти"* 25. V. 1924, „Slov[anský] Přehled" і „Slov[enske] Pohlady", „Středisko", „В[ольное] Казачество". Статті — „Канад[ійський] Фармер" (17. VI. [19]25), „Прол[етарська] правда" (5. I. [19]27) — Я. Савченка і „Biulet[yn] P[olsko]-Ukr[aiński]" — оце недавно.

Оце і все. Переклади вказані б[ільш]-м[енш] точно, окрім останнього — Symonolewiczajun[106] — з „Варягів". Внедовзі має бути в [„]W[iadomościach] Lit[erackich"] переклад одного віршу, виконаний Тувімом[107].

Чекаю на число „Дажбога", котрого ще не маю, й „Карби".

Антонич — росте, передовсям технічно (прекрасні ритмічні ходи в віршах, „іпостаси" в ямбах). Я буду щасливий, коли моя гірка піґулка пішла йому на користь.

У Варшаві затіваємо — але поки-що це таємниця — альманах[108], до якого маєте дати статтю з Вашої спеціяльности: 1) бібліоґр[афічну] статтю або 2) якусь тему з суч[асної] літератури, або ще ліпше 3) тему з найб[ільш] „неясних" *періодів* нашої літератури.

На разі кінчаю.

З пошаною [*підпис*].

P. S. Ради Бога — надішліть Зерова „До джерел"[109] і „Нарис істор[ії] літератури"[110]. До зарізу потрібно!!

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 11—12. Рукопис, автограф.*

## № 9

*[Варшава], 13. III. [19]33 [р.]*

Шановний пане!

Чому ж Ви мовчите? Коли не вислали до „Тризуба" мого одв[ертого] листа, то не висилайте його, а поверніть мені. Коли-ж вислали, то негайно цофніть його. „Дажбога" дістав. Чи переклали вже Wierzyńskiego? Коли так, то надішліть мені його книжку. І взагалі пишіть як у Вас літературні справи.

Чекаю.

З пошаною [*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 13. Рукопис, автограф.*

## № 10

*[Варшава], 14. III. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Що робити! — з листом не турбуйтесь і поверніть його мені, не посилаючи до „Тр[изуба]" ( в цій справі я вже був вислав Вам вчора листівку).

„Карби" дістав й дав вже на рецензію до польського часопису. М[іж] и[ншим] бачив сьогодня редактора того часопису („Biuletyn [Polsko-Ukraiński]") п. Бончковського і він просив мене аби написати самому про „Суч[асну] західньоукраїнську поезію *ев. літер.*[111]" чи вказати на когось. Я не посідаю тут жадних матеріялів (головно Б. Кравцева нема ані жадного віршу!) і тому — насмілився (вибачте за це) вказати на Вас, як на людину компетентну. Отже напишіть таку статтю, а він, певно, до Вас звернеться. Але це зовсім не виключає, щоб Ви написали й до „W[iadomościów] L[iterackich]" — це ніколи не пізно.

Зерова я вже маю. Стаття моя готова і вже перекладається на польський[112].

Про альманах іще напишу Вам. Це має бути передовсім „еміґраційна" література, бо еміґрація вже давно літературно мовчить (як „література" лишень). Що до „поем", то свіжих не маю (ц[еб-]т[о] не друкованих по часописах). Отже не можу вислати.

Але ми так зробимо:

„Триптих" Ви мені звернете. А я Вам, натомість, посилаю речі підкреслено ліричні, поезію **par exellence***, ц[еб]т[о] те, що я взагалі мало друкував („оборотна сторона медалю") і це буде може нове й „цікаве" (бо несподіване). Отже з циклю „Кармен і Беатриче" і ще пару речей ніде не друкованих. Але триптих поверніть, бо він з багатьох причин не надається...

М[іж] и[ншим], щоб не забути,— те **„Weltpoetic"** в дійсності титулюється так:

**„Europäische Lyrik der Gegenwart 1900—1925" in Wachdichtungen von Jozef Kalmer Wien**-Leiperg 1927 (стр. 150) „Teater".

Отже чекаю

1) триптиха

2) листа

3) Wierzyńskiego

Стискаю руку.

[*підпис*].

P. S. Що до статей про „мене",— то мені й так соромно від цієї „реклями". Я її якось метафізично боюся...

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є. -Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 14. Рукопис, автограф.*

---

* Переважно, особливо (фр.).

## № 11

*[Варшава], 24. III. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Що ж Ви знову мовчите. Й не висилаєте „Триптиха" з иншими речами. Коли ще не вислали, то дайте той „Триптих" п. Д. Д[онцову], бо у „Вістнику" він більше буде до ладу. (Там же залишіть і той тричі нещасливий лист мій).

Чи дістали мої лірики?

Напишіть пару слів.

Які новини?

Ваш [*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 15. Рукопис, автограф.*

## № 12

*[Варшава] 29. III. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Зажурили Ви мене Вашим листом невимовно. Перш за все де саме заборонили „Кобзаря"? В бібліотеці чи в друку?[113] Напишіть про це негайно й детально.

Що суспільство наше і еміґраційне і краєве є в страшнім стані, без проводу, без орґанізації, та — що найстрашніше — некультурне до розпачу й до розпачу інертне — це я дуже добре знаю. І що умови є фантастичні — теж догадуюся... Але тим більш мусить бути внутрішнє напняття і воля до росту д'горі. Те, що зробив Антонич — дитячий вибрик. Але я певен, що писати він буде, і, може, навіть ліпше, що він поїхав на село. З новелею робіть як хочете: не в цім справа. Коли уважаєте, що в Бюлетені Вам не випадає, напишіть до „Вяд[омосцюв] Літ[ерацкіх]".

Не забувайте і пишіть. Не тратьте гумору. Коли вийде „Дажбог"?

Ваш [*підпис*].

P. S. Мені здається, що „мій" зошит „Дажбога" є зовсім не на часі. Може ще час вицафатися?

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 16. Рукопис, автограф.*

## № 13

*[Варшава], 11. IV. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Бійтесь Бога, що ж Ви мовчите? Може захоріли? Коли ні, то дуже прошу зробити порядок з „Триптихом“, ц[еб-]т[о] коли досі ще його не віддали Д. Д[онцову], то негайно дайте п. Вол[одимиру] Дорошенкові[114] і зараз же мене про те повідомте. Який ужиток думаєте зробити з моїх ліричних віршів. Що є остаточно з „Дажбогом“? Напишіть негайно. Ваше мовчання дуже мене непокоїть, а Ваш останній лист мене страшенно здивував.

Чекаю на негайну відповідь.

[*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукоеписів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 17. Рукопис, автограф.*

## № 14

*[Варшава], 5. V. [19]33 [р.]*

Шановний приятелю!

Пару днів був д[уже] занятий (мав відчит в Інст[итуті] Пропаґ[анди] Штуки у Варшаві[115]) і тому не вспів ще Вам подякувати за „Дажбога“, Вашу статтю, бібліоґрафію[116], турботи, а — саме головне й цінне для мене — Ваш героїчний жест в обороні мене[117]. Цього Вам не забуду ніколи. Ідіоти й то ідіоти підлі — з „Дзвонів“ надрукували яскраво-провокаційну і безмежно-тупу, ботокудсько-глупу замітку „Гимн на честь Варшави“[118] — „Пера Е. М[аланюка]“. Передовсім пера — Тувіма[119], а подруге де ж цей „гимн“? Та ж патріот польський може лишень образитися на такий „гимн“. А потім — що ж? вони мені будуть казати вибірати теми, або вказувати перекладачеві, щó саме має з мене перекладати?! Кожному авторові вільно вибірати для перекладу те, що йому подобається. Коли я з чеського поета О. Земка перекладаю його вірш про Україну[120] [,] то це є моя річ, хоч би Земкові то не подобалося. Звичайно, мені було не зовсім приємно, що саме цей вірш переклав і видрукував Тувім, але я про це взнав post factum...

Але, ну їх к бісу!..

Дійсно „Przeg[ląd] Wsp[ółczesny]“[121] оказав мені справжню „starapolską gościnność“* (вірніше — старокраківську!). Навіть, здається, гонорар заплатять. Переклад статті не зовсім добрий (перекладач де що скоротив)[122].

Що там чувати зі збірочними“ можливостями. Памятайте, що може бути або „Земна Мадонна“, або „Поеми“, або... збірка статей.

---

* Старопольську гостинність (польс.).

Подякуйте за присвяту п. Н. Бажанському[123]. Хай тільки ще багато-багато працює (немає акції, фабули, сенсу існування тієї новелі). Цікавить мене, що робить Антонич. Коли Вам дійсно вдалося улаштувати оповідання Вєжіньского у „Н[овій] Зорі"[124], то я Вам дуже дякую за це, а він буде на верху блаженства (він виїздить до Еспанії на 3 тижні завтра — добре мати власну державу!).

Надсилайте книжку й „Ст[илет] і Ст[илос]", бо я жадної вже не маю.

Відбитки зі статтею постараюся Вам надіслати чим-скорше.

Ага! Стаття Мухина була не в „Н[овому] Часі", а в „Новій Україні" (Прага). Француз називався Chare Tillac (Тійяк), а не Fillac[125].

Якісь прогріхи були в попереднім „Дажбозі" в моїх віршах (Марія[126]). Може спростуєте?

Пишіть ширше. Як Ваш настрій? Надішліть мені збірку Кравцева (не „Промені"[127], а ту першу,— чи може другу? — де є „Крівавим листом котить падолист"[128]).

Дружина[129] Вас вітає.

Ваш [*підпис*].

Що є нарешті з „Триптихом"??? Бо ні Д. Д[онцов] ні Дорошенко його не мають...*

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 18—19. Рукопис, автограф.*

## № 15

*[Варшава], 19. V. [19]33 [р.]*

Шановний Друже!

Посилаю Вам нову мою адресу: Włodarzewska, m 42[130], де мешкаю вже від 16. V. чи дістали мого великого листа? Коли так, то пишіть. Дуже пригнічує мене кампанія ботокудів з „Дзвонів" і „Мети"[131], що надуживаючи площину „католицтва" ведуть атаки на Д. Д[онцова][132], а при тій нагоді й проти мене. Тільки яка ж тьма некультурности й хамства! Дійсно лишень серед страшних обставин, серед хорого суспільства можна безкарно пускати такі безмежно-тупі підлі — і як же не дивно — отруйні (в консеквенціях) плітки. Очевидно та моральна гидь знає добре суспільство, серед якого живе й для якого „пише"... Бідний такий „католіцієм" і страшна така „кат[олицька]" етика...

Дай Боже здоровля. Не забувайте.

Ваш [*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 20. Рукопис, автограф.*

---

* Напис великими літерами на звороті 2-ї сторінки листа.

## № 16

*[Варшава], 23. V. [19]33 [р.]*

Шановний і дорогий Друже!

Спасибі за листа й „Дорогу“[133] з „Стилет[ом]...“ (більш нічого не дістав). Маю велику надію, майже певність бути в суботу (27) у Вас[134]. Але тому що часу буде дуже мало, а я муситиму сидіти в Наук[овому] Т[оваристві][135], то треба тепер подумати про проґрам. Отже Ви подумайте , а я Вам привезу віршів і може про Хвильового[136]. Певно буде так, що до обіда буду у Дорошенка в Бібліотеці[137], може й по-обіді. А у вечері побачимося на академії. Обідатиму певно у Д. Д[онцова]. Зостануся до неділі до вечора. Спасибі за „Дорогу“. І який жаль, що я так пізно познайомився з тією книгою. Це правдивий поет, хоч і не цілком скристалізований. Що поробляє Антонич? Дуже хотів би його побачити. Отже майже до побачення. Привіт Вашій Пані[138].

Дружина Вас вітає.

Ваш [*підпис*].

Нова адреса: Włodarzewska, 17, m 42

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 21. Рукопис, автограф.*

## № 17

*[Варшава], 30. V. [19]33 [р.]*

Дорогий приятелю!

Вітаю Вас по-приїзді на зимну північ, згадуючи сонце й блакить півдня. А проте забув скінчити з тим злощасним „Триптихом“. Де він нарешті находиться? Потім, памятайте про „Думки проти течії“[139] й портрет Хвильового. Отже чекаю найгострійше. Сьогодня ще надішлю Вам обіцяну замітку про Хв[ильового]. Ага! Забув у Вас взяти Вежінського: надішліть також. Вірші також вишлю разом з заміткою. Сердечно вітаю В[ельмишановну] Пані і п. Антонича.

Вас обіймаю, заздрючи Вам тамтейшого сонця, зелені й повітря.

[*підпис*].

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76, арк. 22. Рукопис, автограф.*

## № 18

*[Варшава], 28. VI. [19]33 [р.]*

Шановний Приятелю!

Так багато мав всіляких дрібних та уїдливих справ, що оце аж тепер можу Вам написати. Передовсім дуже дякую за „Думки“[140] — хоч пізно, але придадуться. М[іж] и[ншим] запитайте у В. Дорош[енка], чи він одержав позичені книжки, бо я вже кілька день, як їх надіслав йому. Що до Ваших книжок, то дозвольте ще пару тижнів їх затримати. Дуже мені прикро, що Ви робите видатки на значки почтові, надсилати Вам трудно, але при зустрічі я Вам з радістю поверну всі почтові видатки Ваші. Тільки що дістав „Дажбога“[141]. Спростуйте, будь ласка, помилку при кінці замітки „...до скроні <u>його</u> (а не „ніби“) власника...“ (стр. 107)[142]. Що з моїми віршами? Що пороблює Антонич? Куди їдете?

Прошу вітати Ш[ановну] Дружину[143].

[*підпис*].

P. S. Не варто було так гостро писати про ту дрібницю з „бібліографічними непорозуміннями“...[144]

В Україні робиться щось фантастичне: вже Скрипник[145] є „націоналістом“ і „петлюровцем“! М[іж] и[ншим] <u>зносять</u> памятник Богдану[146] в Києві.

*ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 77, арк. 1. Рукопис, автограф.*

### ПРИМІТКИ

1. ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 75—77.

2. На сьогоднішній день творчість Євгена Маланюка (1897—1968) уже широко відома в Україні. Та усе ж нагадаємо, що народився поет в Архангороді (тепер Кіровоградська обл.). З дев'яти років навчався у Єлисаветградському реальному училищі. 1914 р. вступив до Петроградського політехнічного інституту, та у зв'язку з початком Першої світової війни згодом був мобілізований на фронт. 1917 р. радо вітав українську незалежність, був сотником УНР, одним із сподвижників В. Тютюнника. З 1920 р. перебував у польському таборі для інтернованих українців у м. Каліші, де разом з Ю. Дараганом та іншими однодумцями засновував журнал „Веселка“, у якому й почав друкувати свої перші твори. Згодом переїхав до Чехо-Словаччини і з 1923 р. навчався в Українській господарській академії в Подєбрадах на гідротехнічному відділі. З 1929 р. перебував у Варшаві. Зокрема, тут разом із Ю. Липою намагався організувати літературно-мистецьку групу „Танк“ (1929). Наприкінці Другої світової війни повернувся на короткий час у Прагу, а звідси 1945 р. змушений був перебратися до Німеччини. Далі доля закинула поета до США. Помер самотньо у своєму помешканні в Нью-Йорку. Автор низки поетичних збірок (більшість із них згадана далі у примітках до листів), есе, літературно-критичних та публіцистичних статей, надрукованих у різних періодичних виданнях (переважну частину з них згодом Є. Маланюк опублікував у двотомнику під назвою „Книга спостережень“ (Торонто, 1962; 1966).

3. Пеленський Євген-Юлій (1908—1956) — народився у м. Стрию. 1918—1926 рр. навчався у Стрийській польській державній гімназії, беручи активну участь у галицькому пластовому русі; 1926—1930 рр.— на філософському факультеті Львівського університету, який закінчив маґістром слов'янської філології; 1935 р. отримав ступінь доктора з історії української мови та слов'янської етнології. Входив до літературної групи „Листопад“ (1928—

1930). Редагував журнали „Вогні" (1931), „Дажбог" (1932—1934), „Українська книга" (1937—1939). Співпрацював з львівськими періодичними виданнями („Літературно-науковий вістник", „Новий час", „Дзвони" та ін.), Науковим товариством імені Шевченка. З 1939 р. на еміґрації. Помер у Сіднеї (Австралія). Автор багатьох статей, надрукованих у різних періодичних виданнях. Окремими книгами вийшли його наукові праці: „Богдан Лепкий" (1933), „Бібліоґрафія української бібліоґрафії" (1934), „Райнер Марія Рільке й Україна" (1935), „Сучасне західноукраїнське письменство: Огляд за 1930—1935 рр." (1936), „Овідій в українській літераурі" (1943) та ін. Уклав „Антологію сучасної української поезії. І. Поети 20-х років" (1936).

4. 1930 р. польська влада, налякана поширенням пластового руху на українських землях, заборонила його на підвладних їй територіях України. У зв'язку з цим наступного року у Львові на основі видавничого кооперативу „Вогні", завданням якого було друкувати твори так званих пластових письменників, був створений однойменний „часопис для української молоді". Його першим редактором став 23-річний Є.-Ю. Пеленський.

5. Довготривале знайомство Є.-Ю. Пеленського з Д. Донцовим підтверджують матеріали з його архіву (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76. Листи Д. Донцова до Є.-Ю. Пеленського (1924—1935).

6. Детальніше про це див. у примітках до листів.

7. У фондах відділу рукописів ЛНБ НАН України зберігається лише один лист (а точніше, напевно, копія листа) Є.-Ю. Пеленського до Є. Маланюка, написаного влітку 1931 р. (точна дата не зазначена; ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 75).

8. ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 75.

9. Дажбог.— 1932.— Ч. 2.

10. „Wschód" — польський ілюстрований квартальник, що виходив у Варшаві упродовж 1929—1938 рр. Висвітлював проблеми Східної Європи та Близького Сходу. Чільне місце в журналі займала українська тематика. Редактором часопису був Володимир Бончковський, польський публіцист, який прихильно ставився до України й закликав до польсько-української співпраці, а також видавав ілюстрований тижневик „Biuletyn Polsko-Ukraiński" (заснований 1932 р.; згадується в листі Є. Маланюка від 2 березня 1933 р.). З обома журналами співпрацював Є. Маланюк. 1938 р. часописи перестали виходити, а В. Бончковський з 1939 р. почав видавати щомісячний журнал „Problemy Europy Wshodniey".

11. Річна передплата на журнал „Дажбог" становила 5 злотих, окреме число коштувало 50 сотиків.

12. Йдеться про рецензію на книгу М. Рудницького „Між ідеєю і формою" (Львів, 1923.— 244 с.), підписану криптонімом „Н. Н." (Дажбог.— 1932.— Ч. 2). Тут, очевидно, треба уточнити, що письменники й літературні критики націоналістичної орієнтації не сприймали не тільки радянофільських тенденцій, але й так званих ідей чистого мистецтва, ставлячи у творі на перше місце його національно-ідеологічну спрямованість, а не власне естетичну, часто самодостатньо формальну вартість, у якій дехто вбачав „лівацькі" ідеологічні тенденції, завуальовані безідейністю. Саме з таких позицій, мабуть, і треба пояснювати ставлення редакції журналу „Дажбог" до літературно-критичної діяльности М. Рудницького, зокрема, до його книги „Між ідеєю і формою". Так, уже в першому номері журналу в рубриці „З „Проблєм" української критики" під криптонімом „Н. Н." була опублікована замітка, автор якої дорікав історикам, що втручалися в літературний процес як критики. Зокрема, він писав: „Ще р[оку] Б[ожого] 1932 звісний історик, хоч невідомий літературознавець, пише про книжку Рудницького („Між ідеєю і формою"): „Здається навіть, що це чи не перша книжка цього роду в Галичині". І він зважується писати про „проблєми української критики", дарма, що маємо вже чимало праць (і „книжок"), починаючи з Франка, кінчаючи хочби Білецьким" (Дажбог.— 1932.— Ч. 1.— С. 12). У № 2 журналу цей же автор у досить різкій формі зауважив: „Коли хто постійно читав критичні замітки д. М. Рудницького про українську літературу, нераз питав себе: що дає йому право саме так говорити. Бо самі нариси не оправдовували себе. Іноді виходило, що автор вихований на чужій літературі, просто не розуміє як слід нашої поезії землі. Звідсіля деякі огляди [...] подобали на памфлєт. Були й іншого рода „перескоки". Рецензент іноді хвалив навіть твори без жадної літературної стійности, прим[іром] Чайковського „Панича", і слабенькі нариси Дереша, чи інших співробітників „Нових шляхів" ставив на одній площині зі Стефаником (!), а то й бувало так, що один і той самий твір раз похвалив, другий раз обезцінив („Мазепу" Лепкого). З уваги на це з де-

якою полекшою брали ми до рук першу його книжку „Між ідеєю і формою" (передрук фейлетонів з „Діла"), сподіваючись знайти там відповідь хоч на деякі замітки" (Дажбог.— 1932.— Ч. 2.— С. 35). Автор рецензії досить відкрито наголосив на симпатіях М. Рудницького до „лівого" табору, що проявлялися у підтримці авторів радянофільського журналу А. Крушельницького „Нові шляхи" (1929—1932). Особливій критиці рецензент піддав третю частину книги, у котрій автор повинен був дати власний погляд на поезію. „На жаль,— наголосив він,— не дає. Не то, що написано туманно, що разить зайва балакучість — це підносили вже й інші рецензенти — але навіть не подає ні одної дефініції. Годі бо вважати нею аж сторінкові уступи про ідею і форму. Вже хочби з уваги на це наукова вартість цієї книги сумнівна" (Там само.— С. 35—36).

13. Крижанівський Андрій (р. н. 1907) — український письменник, автор роману „Сонце в пісках", новел „Міста і люди", „Історія одного вагону", „Очі в труні" та ін. Співробітник літературного квартальника „Ми", що виходив у Варшаві упродовж 1933—1938 рр. Вступив у гостру полеміку з Д. Донцовим після критики останнім новоствореного журналу (рецензія: Вісник.— 1933.— Грудень.— Кн. XII // Ми.— 1934.— Кн. II.— С. 184—190). Це спричинилося до заяви Є. Маланюка про поривання зв'язків із журналом „Ми", редактором якого, сподівались співробітники, він стане.

14. Самчук Улас (1905—1987) — один із найвизначніших українських прозаїків XX ст. Уродженець Волині, більшу частину свого життя провів на еміґрації. Автор низки романів і повістей („Волинь", „Гори говорять", „Кулак", „Марія", „Ост", „Чого не гоїть вогонь" та ін.), оповідань, спогадів, статей. Співпрацював з виданнями Є.-Ю. Пеленського за рекомендацією Є. Маланюка. З останнім був довгий час у дружніх стосунках, що, зокрема, простежуємо у книгах спогадів У. Самчука „На білому коні", „На коні вороному", „Планета Ді-Пі". Однак у середині шістдесятих стосунки між ними були дещо напруженими.

15. Мосендз Леонід (1897—1948) — український письменник, учений (доктор технічних наук). Народився у Могилеві-Подільському. З початку 1920-х рр. на еміґрації. Автор оригінальних поетичних (збірка віршів „Зодіак", поеми „Вічний корабель" (драматична), „Конітферштан", „Волинський рік"), прозових (збірки „Засів", „Людина покірна", „Відплата", роман „Останній пророк"), літературно-критичних та публіцистичних („Штайн — ідея і характер", „Хвильовий — легенда і дійсність" та ін.) творів, а також низки перекладів. Співпрацював з виданнями, редагованими Є.-Ю. Пеленським, за рекомендацією Є. Маланюка, з яким перебував у дружніх стосунках (обидва навчались в Українській господарській академії в Подєбрадах), про що, зокрема, свідчать взаємні віршовані присвяти.

16. Мухин Михайло (1894—1974) — український літературний критик, публіцист. Народився у Києві. З початку 1920-х рр. на еміґрації. Співпрацював із західноукраїнськими та еміґраційними періодичними виданнями, у тому числі з „Вісником" Д. Донцова. Публікації часто підписував псевдонімами „Гридень К.", „Читач". Автор досліджень „Драгоманов без маски", „Україна в сучасній польській та московській літературі", „Україна у французькій літературі", „Сучасні українські поети" та ін. Одним із перших схвально оцінив творчість Є. Маланюка, якого знав ще з 1919 р. (обидва перебували тоді деякий час у м. Кам'янці-Подільському), але особисто познайомився з ним лише восени 1923 р. у Празі.

17. За сприянням Є.-Ю. Пеленського Є. Маланюк сподівався видрукувати у Львові збірку „Земна Мадонна" (яка згодом і була надрукована тут 1934 р.), але у листі від 31 грудня 1931 р. він, зокрема, писав: „Я маю (ще не переписано на машинці) збірник „Земна Мадонна". А те, що друкував (уривок зі „Сходу Европи") є частина недокінченої й досі (від 2-х років) поеми. Прийшло мені на думку видати мої більші речі книгою під назвою „Поеми". І може цю книгу було б варто випустити раніш за „Земну Мадонну"... Бачите, тут ми з Вами не справимося. Тут треба було б найти мецената такого типу, як той, що видав Олесеві його останню книжку, бо то було б до 5. аркушів друку.

А „Зем[ну] Мад[онну]" може й „кустарно дало б ся видати, може й „пополам" з Вами [...] та тільки шкода Ваших грошей й турбот" (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 75. Лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського).

Очевидно, Є.-Ю. Пеленський вирішив підтримати саме проект видання збірки „Земна Мадонна", про що засвідчує подальший текст листа Є. Маланюка, оскільки він пише про передрук на машинці віршів, а не поем.

18. Тут Є. Маланюк має на увазі невеличку замітку „Стаття про сучасну країнську поезію", опубліковану в журналі „Дзвони" (1933.— Ч. 1), де йому дорікали за брак згадок

про галицьких поетів у його статті про сучасну українську поезію (детальніші коментарі див. у примітках далі).

19. Йдеться про статтю: Małaniuk E. Poezja ukraińska ostatniej doby // Wiadomości Literackie.— 1933.— 15 stycznia.— S. 2.

20. „Wiadomości Literackie" — щотижнева культурно-літературна газета, що виходила у Варшаві в 1924—1933 рр. Навколо неї, зокрема, гуртувалася група польських поетів „Скамандр", з якими у дружніх стосунках був Є. Маланюк, що, очевидно, сприяло його співпраці з цим виданням (тут друкували польською мовою статті Є. Маланюка про українську літературу, а також переклади його віршів). У листах поета згадується декілька разів.

21. Редактором газети на той час був М. Ґридзевський.

22. Є.-Ю. Пеленський намагався оправдати Маланюків „недогляд", взявши усю відповідальність на себе. Так, у № 4 „Дажбога", присвяченому поетові, в „Бібліографічних замітках" при згадуванні про статтю „Ukraińska poezja doby ostatniej" Є.-Ю. Пеленський зробив посилання за власним підписом, у якому зазначив: „Рецензенти цієї статті накинулися на Вельмишановного Автора за те, що ні словом не згадав про галицьку поезію. Тому мушу на цьому місці заявити, що всю вину поношу я, бо перед видрукуванням статті звернувся Він до мене з проханням дати окремо огляд галицької поезії. Сподіваючись, що не відмовлю, видрукував свою статтю без цього. На жаль я досі не міг ізза деяких перешкод написати цієї статті.— Всеж не можу здержатися від здивування, що нікому з рецензентів не прийшло на думку, що про гал[ицьку] поезію піде друга стаття. Це булоби куда льоґічніше, чим підозрівати такого тонкого знатока укр[аїнської] поезії, яким є Ш[ановний] Автор, що недоцінює галицьких поетів, між якими є преці нь Стефаник і Лепкий, Бабій і Кравців і багато ін[ших] талановитих сил" (Дажбог.— 1933.— Ч. 4.— С. 77).

23. Можливо, йдеться, зокрема, і про поетичні збірки Б. Карбівського та Я. Ярого, які згадуються далі в листі від 11 лютого 1933 р., а також, як читаємо далі у листі, й про № 1 журналу „Дажбог" за 1933 р.

24. Насправді перша сторінка № 1 „Дажбога" за 1933 р. була сконфіскована поліцією, про що в № 2 журналу було повідомлено: „У попередньому числі підпав під конфіскату один вірш з наголовком і [...] прізвищем автора. В звязку з цим першу картку забрала поліція. Щоб не спиняти висилки і так уже через свята припізненого числа, ми вислали його без цієї картки, яку передруковану долучаємо до цього зшитка".

У додатку, тобто конфіскованій першій сторінці попереднього номера, були поміщені вірші Б. Лепкого „Поганий день. То дощ, то сніг...", „Ви молоді, не вам цей спів...", Є. Маланюка „Все одійшло. І слід твій витре..." Далі йшов пропуск конфіскованого вірша без вказівки на автора. Завершував сторінку вірш Я. Курдидика „Місто".

25. Антонич Богдан-Ігор (1909—1937) — український поет. Родом із Лемківщини. Закінчив Львівський університет (1933). Автор низки поетичних збірок („Привітання життя", „Три перстені", „Книга Лева", „Зелена євангелія", „Ротації" (дві останні опубліковані посмертно), „Велика гармонія" (збірка релігійної поезії, неопублікована самим автором). Пробував свої сили й у прозі, до чого досить критично поставився Є. Маланюк. Був співробітником журналу „Дажбог" і навіть після виходу з редакції Є.-Ю. Пеленського головним редактором двох номерів (№ 7, 8 — останні за 1934 р.). Є. Маланюк досить скептично оцінив редакторські здібності Б.-І. Антонича у листі до Є.-Ю. Пеленського від 4 грудня 1934 р. („Вихід Ваш з „Дажбога" — тут стараюся бути цілком обєктивним! — погіршив часопис. Чим це пояснити? Хіба браком досвіду у редактора. Редаґування — це техніка нелегка. „Дажбог" був де-що блідий завше, але тепер він просто хорує на зловісну анемію і надмір універсалів" (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 77). У листах до Є.-Ю. Пеленського Є. Маланюк досить часто згадував Б.-І. Антонича, ретельно стежив за його творчістю, радів з його поетичних досягнень, але й досить різко критикував хиби. У „ЛНВ" (1932.— Кн. V.— С. 475—478) була досить критична рецензія на збірку Б.-І. Антонича „Привітання життя" (у примітці редакція „ЛНВ" зазначила, що, „не поділяючи в цілости думок автора замітки про рецензовану книжку", містить „цю замітку з огляду на її загальне значіння" — Є. Маланюк давав у ній поради молодим літераторам). Поступово Є. Маланюк змінював своє ставлення до творчости Б.-І. Антонича.

26. „Tygodnik Illustrowany" — польський ілюстрований журнал, присвячений літературним, культурним і суспільним проблемам. Виходив у Варшаві упродовж 1859—1939 рр.

27. Вежіньский Казимир (1894—1969) — польський поет, прозаїк. Належав до групи польських поетів „Скамандр". З 1939 р. на еміґрації. Автор поетичних збірок „Весна й вино", „Горобці на даху", „Лавр олімпійський" та ін. Зокрема, 1934 р. Є. Маланюк опублікував власний переклад українською мовою його вірша „Ялівець" з книги „Гіркий врожай" (Ми.— Кн. II.— С. 159). Переклади віршів К. Вежіньского Є. Маланюк опублікував також у збірці „Остання весна" (1959).

Прізвище К. Вежіньского як польською, так і українською мовами у листах Є. Маланюк пише з деякими розбіжностями, які надалі усунуті.

28. Wierzyński K. Granice Świata. Opowiadania.— Warszawa, 1933.

29. Донцов Дмитро (1883—1973) — український публіцист, критик, політичний діяч. Ідеолог українського націоналізму. Народився в м. Мелітополі. Навчався у Петербурзькому та Віденському університетах. З 1908 р. деякий час працював у Львові, куди знову повернувся 1922 р. й очолив редакцію відновленого „Літературно-наукового вістника" (1922—1932), який згодом почав виходити під назвою „Вісник" (1933—1939). З 1939 р. на еміґрації. Автор низки публіцистичних і літературно-критичних праць („Українська державна думка і Європа", „Мазепа й мазепинство", „Поетка українського ресорджімента (Леся Українка)", „Націоналізм", „Поетка вогняних меж (Олена Теліга)" та багатьох інших). Є. Маланюк тісно співпрацював з журналами Д. Донцова (належав до так званої „вісниківської квадриги") і з великою пошаною ставився до нього (навіть у 1960-ті рр., коли між ними з'явилися розходження у поглядах щодо тодішніх подій (часи „хрущовської відлиги") в Україні). Це, зокрема, простежуємо й у його статті „Дмитро Донцов", написаній у 75-ті роковини від дня його народження. У ній Є. Маланюк підкреслює значення „ЛНВ", редагованого Д. Донцовим, для підняття духу вчорашніх воїнів Армії УНР, що після поразки національно-визвольних змагань перебували у принизливому становищі в таборах для інтернованих. Після майже десяти років співпраці Є. Маланюк уперше зустрівся з Д. Донцовим наприкінці 1931 р. у Варшаві (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 75. Лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського від 31 грудня 1931 р.). Далі у листах дізнаємося про спроби Є. Маланюка стати на захист Д. Донцова у період його різкої критики з боку багатьох львівських періодичних видань.

30. „Дзвони" — літературно-науковий щомісячний журнал католицької орієнтації. Виходив у Львові упродовж 1931—1939 рр. Тут Є. Маланюк згадує невеличку замітку „Стаття про сучасну українську поезію", у якій, зокрема, сказано: „У варшавському тижневику „Wiadomości Literackie" з'явилася велика стаття **молодого** [виділено нами.— *М. К.*] поета-еміґранта Евгена Маланюка п[ід] з[аголовком] „Poezja ukraińska ostatniej doby". Частина присвячена радянській поезії написана дуже добре. Зате промовчує автор зовсім сучасну галицьку лірику, немов би її цілком не було" (Дзвони.— 1933.— Ч. 1.— С. 44). Є. Маланюка образило, що його названо „молодим поетом". Щодо другої частини звинувачення, то, як читаємо у листі від 22 січня 1933 р., поет визнав його слушність.

31. Курдидик Анатоль (р. н. 1905) — український письменник, журналіст. Разом з братом Ярославом належав до співробітників журналу „Дажбог". 1935 р. організував і очолив літературну групу „Дванадцять". Згодом виїхав за кордон. Зокрема, автор низки віршованих та прозових творів (збірка леґенд „Ясні вогні", повість розважального характеру „Три королі і одна дама"), публіцистичних книг („Дві години", „До сонця золотого", „Отаман Махно").

32. Ім'я Є. Маланюка знову згадане в цьому ж номері журналу „Дзвони" (1933.— Ч. 1) у рубриці „Нові журнали і часописи", де він названий співробітником новоутвореного журналу „Дажбог" разом з А. Курдидиком. Ось текст цієї коротенької замітки: „Кооператива „Вогні" видала два числа (за листопад і грудень 1932) журналу „Дажбог", що мабуть **хоче обєднати молодих працівників пера, хоч стрічаємо там і знані вже імена Евгена Маланюка й А[натоля] Курдидика** [виділено нами.— *М. К.*]. Журнал симпатичний, але в двох перших числах ще не скристалізував виразно своєї ідеольоґічної лінії. Дуже можливо, що його видання започатковано з наміром заняти місце по „Літературно-Наук[овому] Вістнику", що перестав виходити в липні м[инулого] р[оку]. Одначе під кінець грудня м[инулого] р[оку] появився „Вістник" (80 стр. 8°), що являється під оглядом ідеольоґічним і редакційним (редаґує Д. Донцов) продовженням „Літ[ературно-] Н[аукового] Вістника", але видає його Пані О. Бачинська, а не Укр[аїнська] Видавнича Спілка. Остання заповіла в „Ділі", що по стягненню довгів продовжуватиме видання „Л. Н. В." (Дзвони.— 1933.— Ч. 1.— С. 47—48).

33. Є.-Ю. Пеленський мав намір формувати журнал „Дажбог" монографічно. Так, на останній сторінці № 4 „Дажбога" була вміщена невеличка примітка „Від редакції", у якій,

зокрема, було сказано: „Це число присвячуємо оглядові творчости нашого Шановного Співробітника інж[енера] Євгена Маланюка. Дальші числа будуть присвячені темам: Мазепа в укр[аїнській] літературі, неоклясики, І. Франко, Л[еся] Українка і ін.“ (С. 78). Свої наміри Є.-Ю. Пеленський не встиг повністю здійснити, оскільки вийшов із редакції журналу.

34. Мистецький збірник „Карби“ вийшов у Львові 1933 р. Видання гуртка молодих художників „Руб“ (учнів професора О. Новаківського) містило окрім сорока репродукцій їхніх творів також і літературні переклади, статті тощо.

35. „Вісник“ — щомісячний журнал літератури, мистецтва, науки й громадського життя. Виходив у Львові упродовж 1933—1939 рр. Проповідував ідеологію українського націоналізму. Головним редактором журналу був Д. Донцов, який свого часу очолив редакцію відновленого „Літературно-наукового вістника“ (1922—1932).

36. Коли враховувати, що відповідне число „Вісника“ могло виходити до початку місяця, а Є. Маланюк, як співробітник журналу, міг отримувати його одним з перших, то, очевидно, мовиться про Антоничів „Суворий вірш“ („Не втекти вже, дарма, від жорстоких цих днів...“), надрукований у кн. II журналу (С. 82), бо у кн. I „Вісника“ не вміщено віршів поета.

37. Очевидно, мається на увазі березневе число „Дажбога“.

38. Йдеться про підготовку № 4 „Дажбога“, присвяченого Є. Маланюкові, що, як уже зазначено в передмові, вийшов у квітні 1933 р.

39. „Стилет і стилос“ (Подебради; Київ, 1925), якщо не враховувати збірки „Озимина“ (Каліш: Веселка, 1923), куди, крім Маланюкових поезій, увійшли ще вірші М. Селегія та М. Осики,— хронологічно (за роками видання) перша збірка поета, бо через труднощі, пов'язані з друком збірки „Гербарій“, вийшла швидше від неї. Увійшли вірші, написані у 1924—1925 рр.

40. Далі Є. Маланюк подає матеріали до „Бібліографічних заміток“, опублікованих у № 4 „Дажбога“ за 1933 р.

41. „Нова Україна“ — щомісячний журнал письменства, мистецтва, науки й громадського життя. Почав виходити з кінця 1922 р. в Берліні, а з кінця 1923 р. у Празі. Є. Маланюк був співробітником цього журналу.

42. Рецензія М. Мухина вміщена у № 6—7 журналу.

43. Бабій Олесь (1897—1975) — український письменник, літературознавець. Один із співорганізаторів групи львівських поетів-символістів „Митуса“. Автор багатьох поетичних творів (збірки „Ненависть і любов“, „Перехрестя“, „Пожнив'я“, поеми „Гуцульський курінь“, „Жнива“, „Повстанці“ та ін.), повістей („Перші стежі“, „Дві сестри“, „Останні“), книг нарисів, літературознавчих монографій та статей тощо.

44. „Літературно-науковий вістник“ (ЛНВ) — всеукраїнський літературно-науковий і громадсько-політичний щомісячний журнал. Почав виходити з 1898 р. (у 100-літній ювілей нової української літератури) у Львові замість журналу „Зоря“. Засновник — Наукове товариство ім. Шевченка. У листах Є. Маланюка згадується журнал, що виходив за редакцією Д. Донцова (1922—1932).

45. Рецензія О. Бабія вміщена у кн. IX часопису.

46. Зеров Микола (1890—1937) — український поет, літературознавець, перекладач. Лідер літературної групи „неокласиків“, активний учасник літературної дискусії 1925—1928 рр. Уклав декілька антологій, серед яких „Антологія римської поезії“. Автор низки поетичних творів (збірка „Камена“), літературознавчих праць, які Є. Маланюк, що цікавився творчістю М. Зерова, високо оцінив (зокрема, як дізнаємося далі з листа до Є.-Ю. Пеленського від 2 березня 1933 р., поета дуже цікавили його літературно-критичні праці). М. Зерову Є. Маланюк присвятив декілька віршів („Миколі Зерову“ („Під дикий галас доброго і злого...“), „Ти не любив приблизних рим...“, „Миколо Зерове, втративши сина...“).

47. „Життя й революція“ — щомісячний літературно-художній і громадсько-політичний журнал. Виходив упродовж 1925—1934 рр. у Києві. Відігравав важливу роль у літературному житті цього періоду.

48. „Студентський вісник“ — щомісячний журнал, який видавав Центральний союз українського студентства упродовж 1921—1931 рр. у Празі.

49. Меріам — один із псевдонімів Григора Лужницького (1903—1990), українського письменника, літературо-, театрознавця, публіциста. Народився у Львові. 1926 р. закінчив Карлів університет (Прага). Був членом Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, редактором журналу „Поступ", належав до групи письменників католицької орієнтації „Логос". З 1944 р. за кордоном. Автор збірки віршів „Вечірні смутки", низки п'єс („Дума про Нечая", „Ой Морозе, Морозенку!", „Посол до Бога" та ін.), повістей („Товариші усміху", „0—313. Шпигунська повість"), нарисів, перекладів тощо.

50. Івах Онуфрій (1900—1964) — український поет, перекладач. Народився на Тернопільщині, з дев'яти років проживав у Канаді, де згодом співпрацював з багатьма періодичними виданнями. Автор низки поетичних (збірки „Бойова сурма України", „Українське євшан-зілля в Канаді"), прозових (повість „Голос землі"), драматичних („Відлет журавля") творів, а також перекладів.

51. „Канадійський фармер" — тижневик, найдавніша українська газета в Канаді. Заснована 1903 р. у Вінніпезі.

52. „Наша бесіда" — ілюстрований двотижневик літератури, науки і суспільного життя. Виходив у Варшаві у 1926—1927 рр.

53. Довгаль Спиридон (р. н. 1896) — український журналіст, науковець, політичний діяч (підполковник Армії УНР). Був редактором декількох україномовних видань за кордоном. У „Бібліографічних замітках" (Дажбог.— 1933.— Ч. 4) допущена помилка: надруковано — Р. Довгаль.

54. „Гербарій" (Гамбурґ: Пілігрим, 1926) — друга збірка віршів Є. Маланюка, хоч увійшли до неї твори, написані впродовж 1920—1924 рр.

55. Мова йде про рецензію: І. М. Євген Маланюк. Гербарій (Книга віршів 1920—1924 рр.) // ЛНВ.— 1927.— Кн. II.— С. 183—187.
Криптонім „І. М.", очевидно, належить Р. Бжеському, який активно співпрацював з журналами, редагованими Д. Донцовим.

56. „Посланіє" — досить великий за обсягом ліро-епічний твір Є. Маланюка, вперше опублікований у грудневому номері „ЛНВ" за 1926 р. Своєрідне звернення-докір до М. Рильського (епіграфом узяті слова останнього зі збірки „Синя далечинь": „А я б хотів у тиші над вудками своє життя непроданим донести"), хоч, звичайно, тема твору набагато ширша. На відповідь Є. Маланюкові був оголошений у підрадянській Україні конкурс, який виграв В. Сосюра, написавши поему (місцями досить брутальну), що так і називалася — „Відповідь".

57. Савченко Яків (1890—1937) — український поет, літературний критик. Належав до літературних організацій „Жовтень", ВУСПП. Автор низки поетичних творів (збірки „Поезії", „Земля"), літературно-критичних та публіцистичних статей (збірки „Поети й белетристи", „Доба й письменник" та ін.).

58. „Пролетарська правда" — щоденна газета, орган Київського губкому (пізніше — окркому, далі — обкому КП(б)У). Виходила у Києві у 1919—1941 рр. (спочатку російською мовою, а з 1925 р.— українською).

59. „Критика" — критично-бібліографічний журнал. Виходив у Харкові у 1928—1932 рр.

60. Щодо цієї позиції бібліографії, то Є. Маланюк у листі до Є.-Ю. Пеленського від 2 березня 1933 р. зробив уточнення, що року виходу статті не пам'ятає (очевидно, Є.-Ю. Пеленський не знайшов цієї статті в журналі за 1927 р.). Можливо, йдеться про статтю А. Хвилі „Нотатки про літературу", опубліковану в журналі „Критика" за 1928 р.

61. „Земля й залізо" (Париж: Тризуб, 1930) — третя збірка віршів Є. Маланюка.

62. Тут Є. Маланюк згадує рецензію: І. М. Евген Маланюк. Земля й залізо // ЛНВ.— 1931.— Кн. V.— С. 472—473.

63. „Esprit Français" — газета, що виходила французькою мовою у 1920—1930-х рр. у Парижі.

64. Тійяк Шарль — перекладач з української на французьку мову творів українських поетів (Т. Шевченка, Лесі Українки, Т. Осьмачки та ін.). Його переклади, зокрема, надруковані у книзі Р. Тісерана „Життя одного народу. Україна" (Париж, 1933).

65. „Středisko" — чеський ілюстрований літературний журнал, що виходив з 1930 р. у м. Брно. Є. Маланюк співпрацював з журналом, на сторінках якого вміщувались матеріали й про українську літературу.

66. „Prager Presse" — щоденна газета, орган чехо-словацького міністерства закордонних справ. Виходила німецькою мовою у Празі у 1921—1928 рр. Довгий час її редактором був Максим Гехтер (1885—1947), родом із Київщини. У першу чергу завдяки його сприянню тут вміщувалися статті про українське культурне й політичне життя.

67. „France-Orient" — одне з видань однойменного комітету, розташованого в Парижі, що підтримував і пропаґував так званий „Прометейський рух" — міжнародний протест поневолених радянською владою народів, який розгорнувся у 1920—1930-х рр. серед еміґрантів. У виданнях комітету значна увага була приділена й Україні (передусім завдяки старанням професора О. Шульгина та інших українських еміґрантів).

68. Slovanský Přehled" — чеський часопис, що висвітлював проблеми політичного, соціального і культурного життя слов'янських народів. Заснований 1898 р. у Празі. Упродовж більш ніж трьох десятків років його редактором був славіст Адольф Черни. У журналі була представлена й українська тематика, зокрема, часто вміщувалися рецензії на україномовні видання.

69. „Slovenské Pohlady" — найстаріший словацький часопис. Заснований 1846 р. У 1856 р. перестав виходити. Був відновлений 1881 р. у м. Мартіне. У 1920-х рр. навколо журналу об'єднувалися письменники, які сформувалися у руслі „Словацької модерни".

70. „Slavische Rundschau" — славістичний журнал, що виходив німецькою мовою у Празі упродовж 1929—1930 рр. Україніка в ньому була широко представлена передусім завдяки публікаціям українських авторів (науковців, письменників), які жили й працювали в той час у Празі.

71. „Вольное казачество" — ілюстрований літературний і політичний двотижневик, орган самостійного козацтва. Виходив у 1928—1939 рр. (до 1934 р. у Празі, а далі — в Парижі) переважно російською мовою, хоч деякі статті друкувалися українською, а з 1939 р.— французькою та англійською.

72. „Червоний шлях" — український щомісячний журнал, який виходив у 1923—1936 рр. у Харкові. Значну увагу приділяв проблемам літератури. Деякий час головним редактором журналу був О. Шумський.

73. У листі до Є.-Ю. Пеленського від 14 березня 1933 р. Є. Маланюк уточнює цю позицію: „Eiropäische Lyrik der Gegenwart 1900—1925" in Wachdichtungen von Jozef Kalmer Wien-Leiperg 1927 (стр. 150) „Teater".

74. „Cesta" — чеський журнал, що виходив з 1918 р. у Празі.

75. Очевидно, псевдонім, належність якого виявити не вдалось.

76. Земек Ольдржіх — чеський поет, відповідальний редактор журналу „Středisko", секретар Чесько-українського товариства, україніст (зокрема, цікавився творчістю Т. Шевченка, автор невеликої розвідки про нього, що так і називалася „Тарас Шевченко" (1933). Під час Першої світової війни перебував в Україні, звідси і його захоплення цією землею, її народом, що згодом знайшло відображення у творчості. Красномовно демонструє це і вірш „На варті", який переклав Є. Маланюк. У коротенькій передмові до його публікації український поет, зокрема, писав: „Ольдржіх Земек — поет-леґіоніст, вірші його відріжняються незвичною „жовнірською" простотою форми[,] а при тім прозорістю досконалої чеської мови..." (ЛНВ.— 1931.— Кн. XII.— С. 1051). Є. Маланюк співпрацював з О. Земеком, зокрема, пропонував Є.-Ю. Пеленському у листі від 19 грудня 1933 р. звернутися до нього у зв'язку з підготовкою так званого „чеського" числа „Дажбога".

77. Івашкевич Ярослав (1894—1980) — польський письменник, перекладач, громадський діяч. У 1912—1918 рр. навчався у Києві. Далі виїхав до Варшави, входив до літературного об'єднання „Скамандр". Автор низки поетичних збірок, серед яких і згадана Є. Маланюком — „Повернення в Європу", прозових творів (повісті „Зенобія Пальмура", „Місяць сходить", романи „Змова мужчин", „Червоні щити", „Слава і хвала" та ін.), п'єс („Літо в Ноані", „Одруження пана Бальзака" та ін.), статей, спогадів. У творчості часто звертався до української тематики. У 1920—1930 рр. з Є. Маланюком перебував у приятельських стосунках, що, зокрема, засвідчують і взаємні поетичні присвяти. Однак 1962 р., під час при-

їзду Є. Маланюка до Варшави, на відміну від М. Домбровської, у себе прийняти поета відмовився.

78. Намянча С.— псевдонім Сергія Шовгеніва, брата О. Теліги, який на відміну від сестри і брата Андрія вважав себе росіянином, був добре обізнаний з російською літературою, віршував російською мовою. У юнацькі роки захоплювався творчістю Є. Маланюка, якого знав особисто (Є. Маланюк під час навчання у Подєбрадах часто бував у домі І. Шовгеніва — ректора Української господарської академії).

79. „Pamiętnik Warszawski" — польський журнал, присвячений проблемам літератури та культури. Виходив у 1929—1931 рр. (спочатку щоквартально, а з 1930 р.— щомісячно).

80. Номер журналу в рукописі пропущений. Ідеться про № 1—2 (5—6).

81. У передачі назви статті Є. Маланюк допустив деякі перестановки слів. Див. примітку 19.

82. У часописі за 1933—1934 рр. її виявити не вдалось.

83. Бодлер Шарль (1821—1967) — французький поет, учасник революційних подій 1848 р. Автор збірок „Квіти зла" (заборонена французьким парламентом одразу ж після виходу (1857) аж до 1946 р.) та „Малі поезії в прозі". Крім вірша „Маяки", про який згадано у листі, Є. Маланюк, зокрема, переклав ще Бодлерові поезії „Альбатрос", „Людина й море".

84. Махар Йозеф Сватоплук (1864—1942) — чеський поет, один із теоретиків групи „Чеська модерна". Автор поетичних збірок „Confiteor", „Тут би квітнути ружам", „Подорож до Криму", „Голгофа" та ін. Є. Маланюк був знайомий з Й. Махаром, деякий час листувався з ним, присвятив йому вірш „Над Балтиком" (увійшов згодом до збірки „Проща" (1954). Крім перекладу вірша „Голгофа", перу Є. Маланюка, зокрема, належать ще переклади поезій Й. Махара „Крізь віки", „Псалом", „Шорстка пальма", „Під Єрусалимом" та ін.

85. Переклад згодом був надрукований у квартальнику „Ми" (1934.— Кн. II).

86. Див. примітку 76.

87. Чех Сватоплук (1846—1908) — чеський письменник, громадський діяч. Автор поетичних збірок „Ранкові пісні", „Нові пісні", поем „Пісні раба", „Косарі", сатиричної повісті „Подорож пана Броучека в XV ст." та інших творів.

88. Переклад опублікований у „ЛНВ" (1930.— Кн. III).

89. Йдеться про публікацію у журналі „Дажбог" (1933.— Ч. 2) вірша Є. Маланюка „Фавстівська ніч" з корективою, що порушує ритміку вірша, а також зі суто механічними недоглядами при передруці (пропущений підкреслений далі поетом сполучник „і").

90. Є.-Ю. Пеленський виконав прохання Є. Маланюка й у наступному номері журналу під рубрикою „Опибка" надрукував виправлення (Дажбог.— 1933.— Ч. 3.— С. 62).

91. Кабарівський Богдан (р. н. 1907) — український письменник, перекладач, редактор. Народився у с. Сихові (тепер м. Львів). Закінчив Краківський університет. Брав участь у пластових та студентських організаціях, співпрацював з багатьма періодичними виданнями (часто підписував публікації різними псевдонімами й криптонімами), редагував журнал „Журавлі" у Кракові. Деякий час листувався з Є.-Ю. Пеленським, часто друкував твори у журналі „Дажбог". Див. також примітку 92.

92. Тут Є. Маланюк пише про збірку Б. Кабарівського „Стрічками в житті" (Вибір поезій.— Львів, 1933.— 64 с.). Варто зауважити, що навіть прізвище цього поета він передає в листі неправильно — Карбівський (ця помилка в тексті листа усунута). Але критиці збірку він піддає досить об'єктивно. Зауважимо, що про її вихід було оповіщено в № 1 „Дажбога" за 1932 р., де, зокрема, у рубриці „Бібліографія" сказано: „Перша збірка, присвячена памяті Матері, звісної поетеси [Саверини Кабарівської.— *М. К.*], подає якнайкращі надії на автора" (С. 16). У цьому ж номері з цієї збірки було надруковано вірш „Зрада", про що додатково наголошувалось у згаданій замітці. Можливо, саме тому Є. Маланюк спиняється на цьому вірші, щоб таким чином не образити лієратурний „смак" Є.-Ю. Пеленського (насправді й цей вірш досить слабий). Добірка Б. Кабарівського, що складалася з двох віршів („Синові Ігореві Ростиславові" та уже згаданого), була поміщена відразу ж після вірша Є. Маланюка, що відкривав перший номер журналу, а сам поет названий у редакційному „Слові до читачів" постійним співробітником.

93. Ярий Ярий (1909—1982) — один із псевдонімів Володимира Кіршака (найбільш відомого під псевдонімом Лесич) — українського поета, публіциста, літературознавця, перекладача. Народився на Івано-Франківщині, навчався у школі журналістики у Варшаві, під час Другої світової війни виїхав за кордон. Співпрацював з журналами, редагованими Є.-Ю. Пеленським. Автор низки поетичних збірок („Сонцеблиски", „Різьблю віддаль", „Ліричний зошит" та ін.). Очевидно, Є.-Ю. Пеленський попросив Є. Маланюка написати рецензію й на другу збірку Я. Ярого „Відчиняю вікно" (Вибір поезій.— Львів, 1932.— 32 с. Бібліотека „Дажбог".— Ч. 4), на яку неґативну рецензію у „Дзвонах" (1932.— Ч. 10.— С. 687—688) дав Г. Костельник. У згаданій уже рубриці „Бібліографія" (Дажбог.— 1932.— Ч. 1), статті якої підписані криптонімом „П." (очевидно, Є.-Ю. Пеленський), автор з цього приводу писав: „Досі появилася одним-єдина рецензія і то неприхильна. А незаслужено, бо збірка виявляє величезний поступ проти попередньої („Сонцеблиски"), приносить багато свіжого і сильного, зокрема декілька прекрасних еротик" (С. 16).

94. Тут, очевидно, мова йде про спробу Є. Маланюка оборонити Д. Донцова (про це поет пише в листі від 2 березня 1933 р.) від критичних публікацій у газеті „Мета". Що поетова стаття („одвертий лист") стосувалася ставлення редакції газети „Мета" до Д. Донцова, дізнаємося з листа головного редактора „Вісника" до Є.-Ю. Пеленського від 11 лютого 1933 р., у якому, зокрема, читаємо: „Шановний Пане Редакторе, Маланюк пише мені, щоб я відібрав у Вас статтю про „Мету", прислану свого часу до Вас і яку він просив Вас свого часу передати до „Тризуба". Отже, він змінив своє рішення і просить до „Тризуба" не сдати. Прошу хай полежить у Вас, а я її відберу" (ЛНБ НАН України, від рукописів, ф. 232 (Є.-Ю. Пеленський), спр. 76). Далі у листах читаємо про зміну рішення Є. Маланюка посилати статтю до журналу „Тризуб" і про його прохання передати її Д. Донцову. Правда, є деякі застереження щодо дати у листі Д. Донцова, адже виходить, що він написаний у той же день, що й лист Є. Маланюка (супровідний до статті) Є.-Ю. Пеленському. Можливо, Д. Донцов, як це трапляється, механічно замість „11 березня" (це логічніше) написав „11 лютого" (конверт листа не зберігся).

95. „Тризуб" — український щотижневий часопис, який висвітлював проблеми політичного, громадського та культурного життя, орган уряду УНР на еміґрації. Заснований 1925 р. С. Петлюрою у Парижі, де виходив до 1940 р.

96. Очевидно, йдеться про вірші, опубліковані згодом під рубрикою „З ліричних зошитів" у № 4 „Дажбога" за 1933 р.

97. Як дізнаємося далі, це був триптих сонетів, і поет мав намір опублікувати його у „Віснику". Очевидно, Є. Маланюк просить повернути „Карпатський триптих", написаний у формі сонетів у липні 1932 р. в с. Гребенові й 1934 р. опублікований у „Віснику" (Кн. I.— С. 1—2).

98. Слово в рукописі написане дуже нерозбірливо (очевидно, поєднанням кирилиці з латинкою). Із вірша Є. Маланюка дізнаємося, що він просив перевірити, чи правильно написаний латинською мовою вислів „mania percecutonic".

99. Кравців Богдан (1904—1975) — український поет, літературознавець, перекладач, журналіст. Як і Є.-Ю. Пеленський, належав до літературної групи „Листопад". Був головою Союзу української націоналістичної молоді. 1935 р. редагував журнал „Дажбог", а також був редактором таких періодичних видань, як „Вісті", „Обрії" та ін. З 1939 р. за кордоном. Автор низки поетичних збірок (про дві перші далі у листах згадує Є. Маланюк). Високо оцінював творчість Є. Маланюка, про що свідчать його публікації 1950—1960-х рр.

100. Є.-Ю. Пеленський не надрукував „одвертого листа" Є. Маланюка у журналі „Дажбог", але у статті „Баба Параска і баба Палажка", досить різко відповідаючи на неґативні закиди „комунізуючих", як він висловився, львівських газет „Українська думка" і „Мета", що з'являлися на вихід журналу „Дажбог", він осудливо нагадав останній і зорганізовану кампанію критики Д. Донцова (Дажбог.— 1933.— Ч. 3.— С. 61).

101. Рильський Максим (1895—1964) — український поет, літературознавець, фольклорист, перекладач. Належав до літературної групи „неокласиків". Автор багатьох поетичних збірок. Є. Маланюк досить високо оцінював його ранню творчість (тому й радив Є.-Ю. Пеленському присвятити число „Дажбога" поетові), зокрема, він звертався до М. Рильського у таких поетичних творах, як „Сучасники" та „Посланіє" (див. також примітку 56). Але згодом, в останнє десятиліття життя поета, Є. Маланюк знову побачив у ньому „виразно видатного національного діяча", про що, зокрема, говорить у статті „Над могилою Максима Рильського", написаній у рік його смерти.

102. Очевидно, Є.-Ю. Пеленський у листі запитував Є. Маланюка про ставлення до літературних пародій та карикатур, оскільки працював у цей час над дослідженням „Забутий жанр: Нарис розвитку української літературної пародії", що вийшло окремою книжечкою (Бібліотека „Дажбог".— Львів, 1933.— 29 с.). Цьому виданню передували публікації Є.-Ю. Пеленського у журналі „Дажбог" (1933.— Ч. 8—9) під заголовком „До питання про теорію пародії". Водночас, можливо, Є.-Ю. Пеленський запитував думку Є. Маланюка про те, щоб у номері, присвяченому йому, вмістити щось із літературних карикатур або ж навіть пародій, але після відповіді поета змінив рішення.

103. Можливо, йдеться про світлину, зроблену 1930 р. у Варшаві й, зокрема, згодом поміщену у фотоматеріалах до книжки Ю. Войчишин „Ярий крик і біль тужавий": поетична особистість Євгена Маланюка" (К., 1993).

104. Мається на увазі Наукове товариство ім. Шевченка.

105. У „Бібліографічних замітках" Є.-Ю. Пеленський використав у цьому матеріалі Є. Маланюка, майже не уточнюючи їх, лише зробив деякі доповнення.

106. Симонолевіч молодший Костянтин — польський поет, перекладач, публіцист. Прихильно ставився до України. Тісно співпрацював з часописом „Biuletyn Polsko-Ukraiński", на сторінках якого висвітлював проблеми польсько-українських взаємин (статті „Трагедія польського українофільства", „На шляху до перегляду польсько-українських історій" та ін.).

107. Див. примітки 118—119.

108. Є. Маланюк пише про заснування літературного журналу „Ми" (1933—1939), який виходив українською мовою у Варшаві (видавництво „Варяг") щоквартально, а з 1938 р.— раз на два місяці.

109. Зеров М. До джерел. Літературно-критичні статті.— К.: Слово, 1926.

110. Тут, очевидно, Є. Маланюк має на увазі книжку: Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства.— К.: Культура, 1929.

111. Скорочення, виділені курсивом, не вдалось прочитати в контексті назви статті.

112. Очевидно, тут Є. Маланюк згадує свою статтю „Про літературу українську", опубліковану польською мовою в журналі „Przegląd Współczesny" у квітні 1933 р.

113. Можливо, йдеться про перешкоди у виданні творів Т. Шевченка, яке планувало здійснити Наукове товариство ім. Шевченка у Львові.

114. Дорошенко Володимир (1879—1963) — український літературознавець, бібліограф, громадський та політичний діяч. Народився у Петербурзі. Закінчив Львівський університет (1913). Один з організаторів „Союзу визволення України". З 1909 р. працював бібліотекарем, а згодом — директором бібліотеки Наукового товариства ім. Шевченка. 1944 р. виїхав за кордон.

115. Інститут пропаґанди мистецтва — культурно-мистецький заклад, заснований 1930 р. у Варшаві групою художників та істориків мистецтва. Проводив широку діяльність у сфері зацікавлення мистецтвом і його розповсюдженням.

116. Є. Маланюк дякує за число „Дажбога", присвячене йому (1933.— Ч. 4).

117. Див. примітку 22.

118. 12 березня 1933 р. у варшавських „Wiadomościach Literackich" на першій сторінці був надрукований переклад вірша Є. Маланюка, виконаний Ю. Тувімом, під назвою „Warszawa" (оригінал вірша, написаного 1932 р., уміщений Є. Маланюком у збірці „Проща" (1954) під назвою „Біля пам'ятника Міцкевичу"). У № 4 журналу „Дзвони" того ж року була вміщена невеличка замітка під назвою „Гимн на честь Варшави", у якій анонімний автор, зокрема, писав: „Варшавські „Wiadomości Literackie" (ч. 12 за ц. р.) видрукували гимн на честь столиці Польщі пера українського національного поета Евгена Маланюка, найвизначнішого співпрацівника „Вістника", редаґованого Донцовим. Український поет називає в захопленні Варшаву „Eurazyjskim Paryżem", а Міцкевича „Wartownikiem spiżowym". Для прикладу подаємо виїмок:

*Wdali mewy wiślane krzyczą,*
*Fala brzedi piasczyste liże,*

*Czarne miasto twoje, Mickiewiczu,*
*Eurazyjskim jest dla mnie Paryżem...“*

Автор продовжив цитування „виїмок“ з вірша, зазначивши вкінці, що він, „коли йде лиш про огляд мистецький, написаний безперечно дуже добре й належить до найкращих речей українського автора...“ (Дзвони.— 1933.— Ч. 4.— С. 202).

119. Тувім Юліан (1894—1953) — польський поет, перекладач. Належав до літературної групи „Скамандр“. Автор багатьох поетичних збірок („Сократ, який танцює“, „Сьома осінь“, „Словом — до крові“, „Чорнолісся“, „Циганська біблія“ та ін.), перекладів. Є. Маланюк був у дружніх стосунках з Ю. Тувімом, йому присвятив цикл „Ars poetica“, написаний 1930 р. й опублікований того ж року в „ЛНВ“ (згодом увійшов до збірки „Остання весна“ (1959).

120. Див. примітку 76.

121. „Przegląd Współczesny“ — польський щомісячний журнал, що висвітлював наукові, культурні та літературні проблеми. Виходив упродовж 1922—1934 рр. у Кракові, а з 1935—1939 рр.— у Варшаві. Є. Маланюк співпрацював з цим виданням.

122. Журнал „Przegląd Współczesny“ у квітні 1933 р. опублікував статтю Є. Маланюка „Про літературу українську“.

123. Бажанський Никола — так була підписана новела „І мої то вмруть“, присвячена Є. Маланюкові й опублікована у номері, присвяченому поетові. Можливо (?), це один із псевдонімів Михайла Бажанського (1910—1994) — українського письменника, журналіста, громадського і політичного діяча, автора низки поетичних та прозових (збірка оповідань „У вирі життя“) творів, публіцистичних та літературознавчих праць, спогадів.

124. „Нова Зоря“ — газета, що виходила двічі на тиждень у Львові у 1926—1939 рр., орган Української католицької організації. Очевидно, новела К. Вежіньского там так і не була опублікована (у часописі зв 1933—1934 рр. її знайти не вдалось).

125. Є. Маланюк звернув увагу на деякі помилки, допущені при друкуванні „Бібліографічних заміток“ (Дажбог.— 1933.— Ч. 4).

126. Тут Є. Маланюк згадує опублікований у журналі „Дажбог“ (1933.— Ч. 3) цикл під назвою „Провесна“, до якого увійшли два вірші: „Знову март і Марія, і вечір...“ та „Марія. Март. За містом — мовчання...“ Згодом до циклу Є. Маланюк додав ще третій вірш („Твоя весна вже виростає в літо...“) і, змінивши його назву на „Березіль“, присвятив М. Хвильовому (ввійшов до збірки „Влада“ (1951). До „прогріхів“, які часто могли виникати через нерозбірливий почерк поета, треба, очевидно, віднести надруковане з великої літери слово „март“, а також помилки у словах: „заобрітні“ — замість „заобрійні“; „змотувалась“ — замість „злютувалась“ тощо. Є.-Ю. Пеленський не надрукував виправлень, очевидно, не зрозумівши цих „прогріхів“ через почерк поета.

127. „Промені“ (Львів: Іскра, 1930) — друга збірка віршів Б. Кравціва.

128. Цей вірш Б. Кравціва Є. Маланюк міг знати з публікації у „ЛНВ“ (1926.— Кн. XI.— С. 198).

129. Савицька Богумила (1901—1963) — друга дружина Є. Маланюка, чешка за національністю, з якою поет одружився 1930 р. у Варшаві (тут вона працювала у чехо-словацькому посольстві). 3 серпня 1934 р. у них народився син, якого назвали Богданом.

130. До того Є. Маланюк проживав за адресою: вул. Маршалковська, 47/3.

131. „Мета“ — щотижнева газета, яка виходила у Львові у 1931—1939 рр., орган Українського католицького союзу.

132. Ідеологічне протистояння між виданнями католицької та націоналістичної орієнтації особливо напружилось 1933 р. Ініціативу критики Д. Донцова та відновленого ним журналу „Вісник“ підхопили львівські часописи „Дзвони“ та „Мета“. Так, у № 3 журналу „Дзвони“ за 1933 р. з'явилася без підпису рецензія на „Вісник“, у якій, зокрема, вірш Є. Маланюка „Ти стелеш степовий килим...“ названий „сильним“ (С. 142). Та уже в № 5 журналу в досить гострому і полемічному тоні під назвою „Вісник“ й ідеольогія Д. Донцова“ з'явилося продовження рецензії, підписаної тепер криптонімом „П. Б.“ (С. 316—330). Незабаром у ч. 23 газети „Мета“ за підписом „Читач“ (немає підстав припускати, що цим псевдонімом скористався Михайло Мухин — співробітник журналів Д. Донцова, який часто використовував

його) була надрукована також рецензія „За власне обличчя (з приводу 5 ч. Літ. Наук. Журн. „Дзвони“ за ц. р.)“. У ній рецензент „Мети“, зокрема, писав: „Стаття про „Вісник“ та ідеольоґію Донцова просто ревеляційна. Нарешті взялися до цього „ідола“. Перший молотом критики гопнув по ньому В. Кучабський. П. Б. дуже влучно аналізує Донцівщину і приходить до ось яких висновків. Донцівщина — це: 1) збирання часто суперечних ідей, 2) вона годується Липинським і Кучабським і тільки від того тут і там на ній „світиться шерсть“, 3) вона нищить всяку культуру, 4) вона підготовлює ґрунт для большевизму і по суті нічим від нього не ріжниться, 5) Донцівщина вже переїлася та її основна ідея — „боротьба для боротьби“ живе ще тільки у глухій провінції. Це велика заслуга, що „Дзвони“ нарешті взялися за критичну аналізу донцівської теорії. До чого вона доводить, показало хоч би свято „У. М. Х.“ (Мета.— 1933.— Ч. 23 (115).— С. 4).

Причиною „вияснення стосунків“, можливо на початковій стадії дещо формальною, стали ідеологічні розбіжності в поглядах, зокрема, пов'язані з місцями вільним трактуванням Д. Донцовим Святого Письма, закиданням йому в аморальності тощо. Та, очевидно, загострення ситуації надали й події, пов'язані зі широкомасштабною акцією „Українська молодь Христові“ (чого рецензент фактично не приховував), що проходила 1933 р. в Галичині під патронатом Греко-Католицької Церкви. Відзначення „Святого Року“ (2 квітня 1933 р.— 2 квітня 1934 р.), проголошеного Папою Римським у пам'ять про 1900-ліття Христових Мук, викликало деякий спротив серед націоналістично налаштованої молоді. Це, зокрема, відображають постанови студентського з'їзду, на якому розглядалась проблема ставлення до святкувань і до католицької церкви загалом. Неоднозначність позицій студентської молоді щодо участи в акції, зокрема, відмова взяти в ній участь студентів-націоналістів, сколихнула громадську думку у Львові. Особливо гостро відреаґували католицькі видання. Як наслідок, передусім головний ідеолог українського націоналізму підпав під критику цих видань.

Зауважимо, що № 23 „Мети“ був у цілому „антидонцовський“. Так, на 2 стор. була поміщена публікація В. Кучабського „На манівцях українського консерватизму. „Колтунський“ консерватизм і Кривоносівщина“ (це був уривок з більшої праці В. Кучабського, причиною до написання якої, як вказувала у примітці редакція газети, стала стаття Д. Донцова „Колтунський консерватизм“ (Вісник.— 1933.— Кн. III). На 7 стор. була опублікована стаття „Серед бурунів анархії — без керми і вітрил... (З приводу однієї полеміки і книги п. Д-ра В. Кучабського, яка має появитися)“.

Статті В. Кучабського тоді часто друкувалися в газеті „Мета“ (як і в журналі „Дзвони“). Так, наприклад, уже в № 24 газети з незначними скороченнями з'явився 3-й розділ його праці, а у № 25 — стаття „Емоціональне „так ся хоче“ і волюнтаристичне „так повинно бути“ (Аналіза практичної сили волі)“. „Антидонцовська“ кампанія підтримувалась й іншими авторами, які часто приховували свої імена (наприклад, у № 24 „Мети“ без підпису була опублікована стаття „Від ідеольоґії до зоольоґії (Або Захід чи Схід?)“, що мала виразний антидонцовський характер). Протистояння перекинулось на ряд інших львівських видань (зокрема, „Громадський голос“, „Нова зоря“), і мало свій резонанс в еміґрації. З чого, зокрема, скористалися радянофільські періодичні видання у Львові для посилення власних ідеологічних позицій.

133. „Дорога“ (Львів: Вогні, 1929) — перша збірка віршів Б. Кравціва.

134. Мова йде про поїздку Є. Маланюка до Львова.

135. Мається на увазі Наукове товариство ім. Шевченка.

136. Хвильовий Микола (1893—1933), справжнє прізвище — Фітільов) — український письменник, громадський та політичний діяч. Протестуючи проти голодомору, масових репресій і переслідувань в Україні, застрелився 13 травня 1933 р. У зв'язку зі смертю М. Хвильового Є. Маланюк написав згодом статтю „13 травня 1933 р.“, яка була поміщена у № 5 „Дажбога“ за 1933 р. (С. 105—108).

137. У Бібліотеці Наукового товариства ім. Шевченка, у якій тоді працював В. Дорошенко.

138. Очевидно, йдеться про Ірину Винницьку, яка незабаром стала дружиною Є.-Ю. Пеленського.

139. „Думки проти течії“ — цикл памфлетів М. Хвильового, написаних на другому етапі участи письменників у літературній дискусії. Надруковані у газеті „Культура і побут“ (з 22 вересня по 13 грудня 1925 р.) та журналі „Червоний шлях“ (№ 11—12 1925 р.). Є. Маланюк запитує тут про видання: Хвильовий М. Думки проти течії. Памфлети.— Харків, 1926.

140. Див. примітку 139.

141. Дажбог.— 1933.— Ч. 5.

142. Помилка у передруці статті Є. Маланюка „13 травня 1933 р.“

143. Див. примітку 138.

144. Є. Маланюк пише про невеличку замітку в журналі „Дажбог“, у якій, зокрема, сказано: „Бюлетин поль[ско]-українські“ 4 (6) ч. помістив цілу статтю з цього приводу, що в бібліографії Маланюка не поміщено однієї позиції. Закид — обставлений компліментами на адресу [„] Д[ажбога] [“]. В бібліографії було застереження, а твердження, що [„] Д[ажбог] [“] „zamienia z nami wydawnictwa“ не цілком вірно, бо всі числа „Бюлетину“ прислано нам по виданні маланюківського числа (пор. 5 ч. обклад.).— З такою претенсією могла виступити теж прим[іром] „Pragger Presse“, що одначе цього не зробила, хоч рецензувала число“ (1933.— Ч. 6.— С. 111).

145. Скрипник Микола (1872—1933) — один із засновників КП(б)У, державний діяч УРСР. Зокрема, у 1927—1933 рр. керував роботою народного комісаріату освіти, сприяючи проведенню процесу українізації. Далі у листі Є. Маланюк пише про кампанію цькування, організовану в червні 1933 р., зокрема П. Постишевим, який запропонував М. Скрипникові піддати критиці свої націоналістичні помилки. Однак усі „покаяльні“ спроби М. Скрипника не задовольняли політбюро ЦК КП(б)У. Його надалі звинувачували в націоналістичній контрреволюційній діяльності. Доведений до відчаю, 7 липня 1933 р. застрелився.

146. Пам'ятник Богданові Хмельницькому.

# ЛИСТУВАННЯ ПРОФЕСОРА ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА З ПРОФЕСОРОМ ЙОСИПОМ ДЗЕНДЗЕЛІВСЬКИМ

*Юрій Шевельов (псевдоніми і криптоніми Шерех, Šerech, Гр., Ю. Ш., Юр. Ш., Юрій Шерех, Гр. Шевчук та ін.) (17 грудня 1908—12 квітня 2002)— зі світовим ім'ям український мовознавець-славіст, історик української літератури, літературознавець і театральний критик. Його бібліографія охоплює понад 820 позицій. Закінчивши 1931 р. Харківський університет (тоді Харківський інститут народної освіти), працював викладачем, потім доцентом Харківського інституту журналістики (1933—1939), з 1946 р. доцент Українського вільного університету, в 1950—1952 рр.— лектор російської та української мов Люндійського (Швеція) та у 1952—1954 рр. Гарвардського університетів, доцент (1954—1958), професор (1958—1977) Колумбійського університету, honoris causa Альбертського (Едмонтон, Канада), Люндійського (1984), Харківського (1999) університетів, дійсний член НТШ (з 1949 р.), академік Української вільної академії наук у США, у 1959—1961, 1961—1986 рр. її президент, з 1991 р. академік НАН України, лауреат Національної Шевченківської премії (2000), член редколегії журналів НАН України „Мовознавство" (з 1992, № 1) (орган Інституту мовознавства ім. О. Потебні) і „Українська мова" (з 2000, № 1) (орган Інституту української мови), заступник голови об'єднання „Мистецький український рух" („МУР", 1945—1949, Мюнхен), засновник об'єднання українських письменників в еміґрації „Слово" (засновано 26 червня 1954 р. в Нью-Йорку, продовжувач МУРу).*

*З харківським періодом пов'язані дослідження зі стилістики (П. Тичина, І. Котляревський, Т. Шевченко), синтаксису, зокрема „Синтаксис простого речення" (1941), що його видано без прізвища автора в першій академічній граматиці сучасної української літературної мови у двотомнику „Курс сучасної української мови" за редакцією Л. Булаховського з приписом: „Опрацював за матеріалами Інституту мовознавства Академії наук УРСР Л. А. Булаховський". Англійською мовою ця праця видана в Гаазі 1963 р.*

*Заперечивши концепцію прасхіднослов'янської мови і утворення з неї уже в досить пізній історичний час (XIV ст.) української, білоруської та російської мов, Ю. Шевельов, за словами О. Горбача, „у центр своєї наукової праці постановив написання історичної фонології української мови, що показувала б її розвиток від праслов'янської мови донині*

*на ширшому історично-діалектному міжмовному й текстуальному ґрунті з установленням системно-причинкових зв'язків між окремими фонетичними змінами" (Енциклопедія українознавства, т. X, с. 3810). У зв'язку з поставленим завданням Ю. Шевельов відповідно скеровував і свої лінґвістичні дослідження. Попередниками історичної фонології були: 1) дослідження сучасної української мови. До цієї групи праць належать: „Галичина у формуванні нової української літературної мови", „Галицькі впливи на українську літературну мову в ділянці наголосу" (1947), „Сучасна українська літературна мова, зошити 1—10" (1949), „Нарис сучасної української літературної мови" (1951), „Синтаксис простого речення" (1951, 1963), „Чернігівщина в формуванні нової української літературної мови" (1961), „Die ukrainische Schriftsprache 1798—1963" (1966) та ін.; 2) праці з діалектології: у нарисі „Кость Михальчук" (1953) автор пише: „К. Михальчук проявив у багатьох випадках оригінальну філологічну школу, своєрідну методологію і послідовну власну концепцію у розвитку української мови [...] К. Михальчук різко й позитивно виділяється тим, що він був не тільки збирачем фактів, а й шукачем нових методологічних шляхів. З цього погляду він належить до вчених такого типу, як у ті часи Ф. де Сосюр на Заході, Я. Бодуен де Куртене, М. Крушевський (обидва поляки) в тодішній Росії" (с. 7). Брошура „Всеволод Ганцов. Олена Курило" (1954) починається словами: „Українське мовознавство може пишатися багатьма справді блискучими постатями. Після блискучого троєзір'я 19 сторіччя Олександра Потебні, Костя Михальчука, Павла Житецького другий гребінь піднесення знаменували двадцяті роки нашого сторіччя, коли працювали В. Ганцов, О. Курило, П. Бузук, Є. Тимченко, О. Синявський, М. Сумцов, І. Зілинський, В. Сімович..." Сюди ж належить нарис про граматику О. Павловського 1818 р. (1958, корективи і доповнення 1964, 1971), стаття у збірнику на честь 70-річчя М. Фасмера „Konsonanten von e, i in den protoukrainischen Dialekten" (1956) та ін.; 3) дослідження з історії мови, а саме: „Історія української мови. Давня доба" (1949), „Спроба відтворення української мови X сторіччя" (1951), „History of the Ukrainian Language" (1963), „Zum Problem des ukrainischen Anteils an der Bildung der Schriftssprachen Ende des 18. Jahrhunderts" (1969), „The reflexes of *dj in Ukrainian" (1972); 4) студії, присвячені аналізу взаємозв'язків та взаємовідносин української мови з кожною зі слов'янських, зокрема білоруською, російською, польською та ін.: „Problems in the Formation of Belorussian", „Zur Frage der ukrainisch-weissruthenischen Sprachgrenze" (1953), „Belorussian and Ukrainian" (1963), „Веремія: З історії українсько-білоруських мовних зв'язків" (1979), „Польська мова в Україні в XVI—XVII ст." (1949), „On Lexical Polonisms in Literary Ukrainian" (1975) та ін.; 5) етимологічні студії апелятивної лексики та власних назв; 6) дослідження окремих пам'яток; 7) численні рецензії автора на різні видання з української, російської, білоруської, польської, чеської, словацької, хорватської, македонської, старослов'янської та інших слов'янських мов; 8) дослідження з праслов'янської мови. „A Prehistory of Slavic" (1964, 1965) не лише просто хронологічний попередник праці „A Historical Phonology of the Ukrainian Language" (1979). Це компендіум, у якому не тільки враховано усі тогочасні важливіші досягнення світової славістики, але й на підставі власних багатопланових досліджень зроблено ряд нових узагальнень та висновків, що стосуються розвитку пра-*

*слов'янської мови. На час виходу і, власне, до сьогодні ця праця є останнім словом науки в цій галузі. Її широко використовують, цитують славісти усього світу. Важливим досягненням є спроби визначення дат (хронології) різних явищ праслов'янської мови. Щодо доісторичної доби слов'янської мови використовуються слов'янські переймання в інших мовах, з носіями яких слов'яни контактували. Причому йдеться не лише про апелятивну лексику, а й про ономастику, зокрема давню топонімію. Дуже важливим джерелом для вивчення слов'янських діалектів VII ст. є слов'янські топоніми в Греції. На підставі уважного вивчення давніх слов'янських переймань у сусідніх неслов'янських мовах встановлено ряд дат слов'янських явищ: друга палаталізація усталилася не раніше 600 року, зміна* ***tj, *dj** *у відповідні африкати — явище досить пізнє, редуковані* **ъ, ь** *виникли після VI століття,* **у (ы) < ū** *не раніше VI ст., монофтонгізація дифтонгів* **ai, ei, au, eu** *— V чи VI ст. тощо. Відзначимо, що ця монографія Ю. Шевельова справила вплив на наступні студії праслов'янської мови. Так, наприклад, відомий польський академік, професор, багатолітній керівник національного Інституту слов'янознавства З. Штібер у 1969 р. почав друкувати перший у Польщі підручник з порівняльної граматики слов'янських мов під назвою „Zarys gramatyki porównawczej języków słowiańskich. Fonologia". У передмові він прямо зауважує: „Pisząc I część tego podręcznika, wzorowałem się (przede wszystkim jeżeli chodzi o układ, ale nie tylko) na książce Shevelove „A Prehistory of Slavic". Różnica polega przede wszystkim na objętości książek". У другому виданні 1979 р. З. Штібер цю працю Ю. Шевельова називає „znakomitym dziełem" (с. 7). Про широкий попит на книжку свідчить й те, що виходила вона двома накладами.*

*Після майже сорока років напруженої, цілеспрямованої праці з'явилася монографія „A Historical Phonology of the Ukrainian Language" (Гайдельберґ, 1979, 810 стор.). Це фундаментальне дослідження фонологічної та фонетичної систем української мови від найдавніших часів. Безперечно, ця праця — видатне явище в історії українського мовознавства і української культури взагалі. Монографія „A Historical Phonology of the Ukrainian Language" вважається найважливішою мовознавчою працею автора. Вчений переконливо стверджує, що українська мова постала безпосередньо з праслов'янської, тобто історія її як окремої галузі (мови) починається з VII ст. Про це йдеться у брошурі „Чому общерусский язык, а не вібчоруська мова?", „З проблем східнослов'янської глотогонії" (Київ, 1994). У статті про постання української мови автор пише: „Тяглість живої „природної", „нерукотворної" [української.— Н. Д., Й. Д.] мови існує коло 1300 років" (с. 16). І далі: „Цю мову можна і слід назвати давньоруською. Але справжня „жива" українська мова ніколи не була „давньоруською", ніколи не була „спільноруська", ніколи не була тотожна з російською, не була предком, або нащадком, або відгалуженням російської мови. Вона постала з праслов'янської, формуючися від 6 до 16 ст." (там само). У цій монографії вчений на широкому історичному, діалектному, міжмовному й текстуальному ґрунті прослідковує розвиток фонологічної системи української мови від праслов'янської мови по нині.*

*У сучасних посібниках однозначно стверджується, що діалектною основою сучасної української мови є полтавсько-київські (київсько-пол-*

*тавські) говори південно-східного наріччя чи ширше (М. Жовтобрюх) південно-східне наріччя. Ю. Шевельов уважає, що це твердження „потребує якщо не заперечення, то чималого обмеження“. Вчений переконливо показує, що ця основа має змішаний характер, тобто північно (чернігівсько)-південно-західно-південно-східну діалектну основу: в сучасній українській літературній мові є чимало елементів північного наріччя (чернігівські) (ще з часів Гетьманщини), елементів південно-західних та рис південно-східного наріччя. Безперечно, що це спостереження Ю. Шевельова слід внести у наші посібники.*

*Учений активно співробітничав з багатьма лінґвістичними та іншими часописами, публікуючи в них україністичні та славістичні матеріали: „Zeitschrift für slawische Philologie“, „Revue des étude slaves“, „Word“, „Orbis“, „The American Slavic and East European Review“, „The Slavic and East European Journal“, „Scando-Slavica“, „Studia Orientalis“, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej“, „Wiener slawistische Jahrbuch“, „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics“, „Lingua“ та ін. Звичайно, що при цьому він був частим гостем й україномовних американських, канадських, німецьких, французьких видань. Ю. Шевельов брав активну участь у створенні „Енциклопедії українознавства“, англомовних „ЕАУ 1“ і „ЕАУ 2“, написавши для них десятки мовознавчих статей. Значні його заслуги як редактора багатьох книг і цілих серій.*

*Учений був й відомим літературознавцем та театральним критиком. Реґулярно стежачи за появою творів та нових досліджень з літературознавства, головним чином, у діаспорі, він відгукувався оглядами, критичними зауваженнями, рецензіями.*

*Крім згаданих, окремими виданнями автор опублікував збірники своїх вибраних статей до 1970 р. „Teasers and Appeasers“ (1971), до 1990 р. „In and around Kiev. Twenty-two Studies and Essays in Eastern Slavic and Polish Language and Philology“ (1991), „Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900—1941). Стан і статус“ (1997), „Внесок Галичини у формування української літературної мови“ (1996, додаток „Чернігівщина в формуванні української літературної мови. До постави питання“, с. 157—173“, Юрій Шерех „Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія“ (Київ, 1993), „Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія“ (у 3 т., Харків, 1998) та ін.*

*На пошану й честь ученого опубліковано збірники „Symbolae in honorem Georgij Y. Shevelov“ (Мюнхен, 1971), „Studies in Ukrainian Linguistics in Honor of George Y. Shevelov“ (Нью-Йорк, 1985), „Видатний філолог сучасності. Наукові виклади на честь 85-ліття Юрія Шевельова“ (Харків, 1996).*

* * *

*Нижче публікується 15 листів: вісім від Ю. Шевельова до Й. Дзендзелівського (зберігаються у приватному архіві адресата) і сім від Й. Дзендзелівського до Ю. Шевельова (машинописні копії їх зберігаються в автора, а ориґінали були у приватному архіві адресата). Листи Ю. Шевельова друковано на спеціальному поштовому бланці. Всі вони автентичні, їх зміст — різні питання українського та слов'янського мовознавства.*

*Наталія ДЗЕНДЗЕЛІВСЬКА, Йосип ДЗЕНДЗЕЛІВСЬКИЙ*

# ДОДАТОК

## № 1

*29 травня 1991 [р.]*

Шановний Йосипе Олексійовичу!

Дуже був я радий Вашому листові, датованому 3 березня[1]. Вибачте, що відповідаю з таким запізненням (частина провини падає, правда, на повільність пошти. Не знаю, коли Ваш лист прийшов, бо ввесь квітень я був у Німеччині й моя пошта лежала й чекала на мене).

Тим часом уже вийшла, мабуть, Ваша стаття про Зілинського[2]. „Мовознавство" я дістаю, але цього числа ще не було.

Не знаю, чи Вам відомо, що ми були в одній темі співробітниками і я писав про Вас. Кажу про „граматику" Павловського[3]. 1958 року я опублікував німецькою мовою в „Цайтшріфт фюр славіше Філолоґі" статтю про Павловського (головним редактором журналу був тоді ще Фасмер, мій добрий приятель і покровитель). Я не міг мати доступу до архівів Радянського Союзу, з зрозумілих причин. Виключно на підставі тексту „Граматики" й складу її словника я висунув тезу про те, що Павловський був українець і кілька інших гіпотез, серед них про рідну місцевість Павловського. Минуло 10 років, і Ви[4], мабуть, не знавши моєї статті, надрукували в „Мовознавстві" Вашу, яка потверджувала мої головні висновки і де в чому виправляла побічні. Уже після того я передрукував свою статтю в книжці моїх вибраних праць „Teasers and Appeasers", що вийшла у Німеччині 1971 р. До неї я додав кілька сторінок постскриптуму, головне про Вашу статтю. Отже, бачите, наше знайомство почалося ще тоді. А ще перед тим я дійшов переконання, що ви належите до — не таких уже численних — справжніх* мовознавців на Україні.

Якщо Ви не мали моєї статті й постскриптуму до неї, думаю, що Ви хотіли б її мати. Але, на жаль, я вже не маю ані відбиток статті, ні збірки моїх статтей. Але дайте мені знати, може книжку вислав би Вам видавець — або я міг би зробити фотостат чи ксерокопію моєї статті.

Моєї книжки „Україніше Шріфтшпрахе"[5] я теж уже не маю. З біди я міг би купити її в видавця, в Вісбадені. Так, коли авторські примірники роздані, ми мусимо купувати власні книжки. На жаль, книжки в Німеччині шалено дорогі.

Щоб моя історична фонологія[6] вийшла по-українськи, я б дуже хотів. Зрештою її тема найближча до українських зацікавлень. Притичин тут є дві. Одна переклад. Перекладач мав би бути мовознавець, а скільки є таких, що знають англійську мову? По-друге, авторські права на книжку має видавець у Гайдельберґу, і він хотів би, напевне, за свій дозвіл не радянських карбованців, а валюти. Росія на такі речі гроші має — приклад переклад етимологічного словника Фасмера[7] (де права належать тому ж

* Підкреслено в оригіналі.

видавцеві). А Україна? Сумніваюся. Можна, звичайно, щоб зацікавлене українське видавництво поплакало в жилетку моєму панові Вінтерові. Але нормально капіталізм має просте гасло — давай гроші, і це єдина загальнозрозуміла мова.

Збірник Зілинського[8] складений у друкарні, але коректа йде дуже поволі, бо нема кваліфікованих людей, а з другого боку, українська друкарня не має спеціалізованих шрифтів.

Свидницького збірника[9] я покищо не мав. Якби вийшов третій том Вашого атласу, це була б справді радісна подія.

По американські томи ЗНТШ можна звертатися до НТШ тут. Нижче адреса. Якщо подасте, які томи Вам потрібні, можу бути Вашим посередником. Щоб можна було дістати видане в Європі, сумніваюся. Вони самі не все мають, навіть у своїй книгозбірні.

Я тепер нікуди їхати не збираюся, тож є надія, що буду справнішим кореспондентом.

Сердечно зичу всього добра.

Ваш Ю. Шевельов

Shevchenko Scientific Society
63 Fourth Ave.
New York, NY 10003
U. S. A.

Юрій Володимирович.

## № 2

*3 липня 1991 р.*

Вельмишановний Юрію Володимировичу!

Сердечно дякую за Вашого листа та теплі слова про мою скромну наукову роботу. Стаття про проф. І. Зілинського уже вийшла („Мовознавство", № 2, 91)[10]. Написана вона на архівних матеріалах, що їх свого часу передав мені Орест[11] — син проф. І. Зілинського. Бажав би почути Вашу оцінку її. Ви, звичайно, знаєте і книгу „Studia nad dialektologią ukraińską i polską"[12], що вийша в Кракові 1975 р. Опрацьована вона також на підставі переданих мені Орестом матеріалів батька. Моє прізвище на публікації прийшлося зняти, бо саме в цей час І. Білодід[13] розгорнув був широку акцію проти Зілинського (це після виступу О. Зілинського з проектом асоціації україністів у Празі під час славістичного конґресу 1968 р.). У цій книзі[14] кириличний текст належить мені, польський — проф. М. Карасеві[15].

Так, над Павловським ми були співробітниками[16]. Про Вашу статтю я, на жаль, тоді не знав, бо журнал „Цайтшріфт" [für slavische Philologie]" у нас у той час міг бути лише в Москві чи Ленінграді. З Вашою статтею я познайомився через кілька років після публікації своєї, з Польщі мені надіслали й її ксерокопію. Для історії тут цікава ще одна деталь. Після статті 1968 р. над архівними матеріалами я продовжував працювати й далі. Мені вдалося знайти дещо нове, у тому числі й рік на-

родження Павловського — 1773. Ще на початку 1972 р. я послав у „Мовознавство" другу статтю про Павловського, але, очевидно, щоб приховати звістку про 200-річчя з дня народження автора першої друкованої граматики нової української мови, статтю цю штучно затримували. Десь у травні чи червні я написав листа Білодідові[17]. Відповів Русанівський[18], який писав, що статтю без шкоди для змісту можна було б скоротити. Я зрозумів, що Білодід з Русанівським не пустять статті в 1973 р. Я попросив статтю повернути і після послав її в празьку „Славію", де вона вийшла аж 1975 р. (річник 44, № 3, с. 284—290).

Звичайно, що мені вельми цікаво було б мати книжку Ваших вибраних праць, яка вийшла 1971 р. в Німеччині, і Ваш постскриптум до статті про Павловського. Хай це буде оригінальне видання чи ксерокопія. Жаль, що я раніше про це не знав. У червні ц[ього] р[оку] я був у Марбурзі на черговій нараді по Загальнослов'янському [лінґвістичному] атласу, принагідно заїжджав до проф. О. Горбача[19], в якого прогостював аж три дні. У нього я міг би з цією Вашою працею познайомитися.

„Науковий збірник музею укр[аїнської] культури у Свиднику" (т. 15, кн. 2) уже також вийшов (я поки не маю сепаратів). Там мій опис граматики церковнослов'янської мови Арсенія Коцака[20] і публікація двох варіантів його граматики.

Щодо американських томів ЗНТШ, то з них я маю лише 162, 169 та 207. Був би Вам дуже вдячний, коли б Ви у якийсь засіб посприяли роздобути мені мовознавчі томи цього видання. У міру можливостей просив би надіслати мені сепарати своїх мовознавчих праць.

Наперед Вам щиро дякую.

З глибокою повагою.

Ваш Й. Дзендзелівський.

## № 3

*5 лютого [19]92 [р.]*

Шановний Йосипе Олексійовичу!

Дякую за Вашого листа й привітання з святами й обранням[21]. Дуже здивований повільністю пошти в цьому випадку. Ваш лист датований 21 листопада, а прийшов учора, 4 лютого! А звичайно тепер лист з України йде 2—3 тижні. Чи це так, що листи з Ужгорода йдуть до нас через якийсь там Челябинськ чи Іркутськ?

Щоб в Академії щось змінилося після мого обрання, дуже сумнівно. Думаю, що воно має більше церемоніяльний характер. Мені ж оце в грудні сповнилося 83 роки, трудно вже бути дуже активним, а на віддалі Н[ью-]Йорк—Київ і поготів. Мені невідомі будь-які пляни Академії, і я не маю на них ніякого впливу...* Та й віддаль не сприяє активним контактам, ані повільність пошти.

* Тут і далі три крапки в оригіналі.

Так, я теж дуже шкодую, що не вдалося зустрітися з Вами в Ужгороді. Хоч мене дуже добре приймали проф. Чучка[22] й Ваш ректор (на жаль, я не записав його імени[23], а тепер не можу згадати), але це не заступає можливости зустрічі з Вами. Але нема ради.

Атласом Латти[24] я дуже цікавлюся, але його ще не маю, книжки сюди йдуть мінімум півроку. Його статті, колись друковані, були дуже добрі, хоч мене трохи дивувало, чому вони друкувалися російською мовою.

„Перевиданню" збірника Зілинського[25] ще не видно кінця. Видавці звернулися до некваліфікованої друкарні і тепер мають великі клопоти з коректою. А я хотів, щоб він вийшов до круглої цифри 50-річчя спершу плянованого видання збірника.

Пишете про пляноване Вами видання листів до Яґіча, між ними згадуєте Потебню[26]. Але його листування з Яґічем[27] уже друковане (Лаптева[28], Франчук). Чи Ви маєте щось ще невідоме? Це мене цікавить, бо я сам тепер трохи працюю над Потебніяною (Одна стаття ніби має бути в „Мовознавстві", ч. 2, з продовженням)[29].

Тепер вийшла моя збірка статтей, різномовних, у Німеччині. Я Вам її вишлю, як оговтаюся з кількома невідкладними завданнями. Але книжки звичайно йдуть три—чотири місяці, так що не виглядайте цього видання в лютневій пошті. Це забере часу. Назва книжки (по-англійськи — „У Києві й навколо" (In and around Kiev)[30]. Буду радий Вашим новинам і далі, а може ще, Бог дасть, десь колись спіткаємося. Тим часом сердечно Вас вітаю, шлю добрі бажання.

Ваш Ю. Шевельов.

## № 4

*12 березня 1992 р.*

Вельмишановний Юрію Володимировичу!

Вашого листа від 5. II. [19]92 одержав 21. 11. [19]92. Отже, прийшов він швидко. Не розумію, чому мої листи цей самий шлях долають так надто довго.

Пишу лише тепер, бо 26. II я виїхав до Києва на II-гі Михальчуківські[31] читання. А мені хотілося написати Вам уже після цієї наукової зустрічі. Хоч є уже Інститут укр[аїнської] мови, проте ці читання відкривав чомусь Русанівський, який залишився директором Інституту мовознавства. Це в цілому були загальні слова, що стосувалися різних питань діалектології. Але лише слова, яких уже і наслухалися, і начиталися. Ці читання мають тенденцію замінити колишні республіканські діалектологічні наради, остання з яких відбулася уже досить давно[32]. Про Михальчука лише принагідно згадували, жодної доповіді, присвяченої спеціально Михальчукові, власне не було. Я мав доповідь про фонет[ичні] та морф[ологічні] риси північнопокутсько-буковинської говірки (респ[ективе] говорів Північної Городенківщини) на підставі польсько-церковнослов'янсько-українського рукописного словника Федора (Теодора) Витвицького 1849 р. Цим рукописом я уже давненько займаюся, хотів би його опублі-

кувати як пам'ятку. Річ, безперечно, цікава. Хоч автор москвофіл, прибічник язичія, але та поволока язичія відносно легко знімається, після чого залишається багатющий народний скарб. Але роботи ще багато, бо рукопис має 665 сторінок. Я поки відредагував і начисто передрукував лише дві третини. Хотілося б зробити ще й індекс церковнослов'янських та українських слів, бо цей словник важливий передусім для українiстики: у той час, коли укла[да]вся цей словник, у нас поки не було навіть середнього обсягу словника, і лексикограф укр[аїнський] відповідники здебільшого брав безпосередньо з народної розмовної мови. Не знаю поки, де то можна буде надрукувати. Роботу по підготовці пам'ятки до друку можна б, зрозуміло, пришвидшити і закінчити навіть до кінця цього року, якби була ясна перспектива друку. Пробував я вести мову на цей рахунок і в Варшаві[33], але часи тепер...

Якраз під час мого перебування в Києві появилися перші примірники книги М. А. Жовтобрюха „Нарис історії українського радянського мовознавства (1918—1941)"[34]. Це спроба уже з сучасних позицій осмислення історії укр[аїнського] мов[ознав]ства того часу. Однак, думаю, тут ще відчутна інерція.., відсутні хоч коротенькі довідки про долю десятків репресованих та знищених. Наші літератори у цьому плані пішли набагато далі, вони пишуть про розстріляне відродження... (До речі, відповідальний редактор книги Русанівський).

Нещодавно вийшов тематичний збірник „Гуцульщина. Лінгвістичні етюди"[35]. Через деякий час надішлю Вам цей збірник.

Буду Вам щиро вдячний за Вашу нову книгу.

Що стосується листів О. Потебні до В. Ягича, то мені взагалі відомі публікації Франчук та Лаптєвої[36]. Але Франчук погано ті листи відчитала, допустилась багатьох прикрих помилок (і текстуальних), не подала жодних коментарів. Лаптєва ж, наскільки мені відомо, надрукувала лише листи В. Ягича до О. Потебні. Перші чотири листи Потебні до Ягича я не публікував[37], бо їх добре відчитав і прокоментував Й. Гамм 1970 (с. 111—112, 236—237, 251—252, 281)[38]. Це вже моя друга публікація із серії „Листи українських вчених до В. Ягича", див. „Зборник Матице српске за славистику", брой 37/1989, 38/1990[39]. Жаль лише, що редколегія цього часопису (Нови Сад) не надсилає коректури і тому і в українському, і в текстах іншими мовами таки частенько трапляються коректорські огріхи. Але що робити? Послав у цей же часопис уже і III випуск, але поки не знаю, в якому то все стані.

Пробую робити заходи, щоб опублікувати III-ій том свого лексичного атласу. Шукаю спонсорів і т. ін., що тепер модно. Але, як висловився Потебня в одному зі своїх листів до Ягича, „не буду хвалиться, нехай козириться".

З глибокою повагою

Й. Дзендзелівський.

## № 5

*7 червня [19]92 [р.]*

Вельмишановний Йосипе Олексійовичу!

Спасибі за Ваш лист з датою 12 березня. Він довго чекав на мою відповідь, бо в квітні й травні я був у Европі і вся моя кореспонденція мусіла ждати, поки повернуся.

Книжку свою я Вам висилаю, уже запакував і цими днями віднесу на пошту. Але майте на увазі, що книжки йдуть дуже поволі, більш-менш від 3 до шести місяців. Так що маєте бути дуже терплячі. Швидко діють бомби, спрямовані на міста, як у Югославії, все інше не поспішає.

Якщо все йтиме пляново, має на кінець літа вийти тут збірка статтей Потебні на теми мова й національність, з моєю вступною статтею. Коли вийде, вишлю Вам. Хай буде хоч так відзначена річниця від смерти Потебні, бо поза тим відгуків було аж надто мало.

Русанівський тримає в руках свої віжки твердо. Я не знаю Тараненка[40] і не знаю про нього, можу помилятися, але мені здається звідси, здалеку, що він не буде конкурентом Р[усанівському]. Той — академік, а цей — ні. Тут Караванський опублікував статтю про правопис, де жадає, щоб справи правопису вилучили з обсягу діяльности Інституту мовознавства, а підпорядкували безпосередньо Верховній Раді. Сумніваюся, щоб це вдалося, але правдою є, що консервативні наукові інституції не здатні на революційні розвитки і що не випадає їх руйнувати. Так постає думка про будову нових інституцій не замість старих, а поруч їх.

Книжки Жовтобрюха я ще не бачив. Але я не сподіваюся від нього багато цікавого. Його стаття про Тимченка[41] в „Мовознавстві" показує, що він не має загальної концепції розвитку тогочасного мовознавства в Україні.

Ваша „Гуцульщина"[42] ще не приходила.

Те, що Ви пишете про словник Ф. Витвицького[43], дуже цікаве. А що б Ви думали про його видання тут у нашій Академії або НТШ? Я <u>дуже</u> сумніваюся, щоб це було можливе, але, якби Ви бажали, міг би розвідати, чи могли б тут бути які-небудь можливості. Але тоді напишіть мені докладніше про технічний бік цього — скільки це було б друкованих сторінок, які технічні вимоги — зокрема які були б потрібні додаткові знаки — ять, твердий знак, що ще? Гонорарів за наукові видання тут не платять нікому.

Зичу успіхів із виданням 3 тому Вашого Атласу.

Шлю найкращі бажання. Я тепер нікуди не збираюся їхати, тож буду справнішим кореспондентом.

Ваш Ю. Шевельов.

## № 6

*7 липня [19]92 р.*

Вельмишановний Юрію Володимировичу!

Вашого листа від 7. 06. [19]92 одержав. Ішов чи летів він порівняно досить швидко. Сердечно дякую Вам за книжку, що обіцяли вислати.

Приємно, що Ви зацікавилися словником Ф. Витвицького 1849 року. Сам автор попував у селі Делешева на Городенківщині і був прибічником москвофільства, отже і язичія. Опублікував він два томи проповідей, які Головацький не оцінював як значне надбання. Повна назва словника: „Прирѹчный Словарь польско-словеньскій и Народно Рускій, содержащъ въ себѣ вся реченія польская, словенския народно рŏская, изданъ Ѳеодоромъ Вѣтвѣцкимъ Парохѡмъ Далешеви къ общемѹ оупотребленію аѡле Года ѡ воплощенія Хртова“. Обсяг його 665 сторінок, що вміщують десь 20—22 тисячі словникових статей. Словник перекладний; граматичні та стилістичні розробки реєстрових слів відсутні, нема ніяких зауважень про побудову словника, списку джерел тощо. Очевидно, що лексикограф уважав свою працю уже цілком завершеною до друку, хоч не лише з точки зору сьогоднішнього дня однозначно так уважати не можна. Навіть для стану укр[аїнської] лексикографії середини XIX ст. він є не бездоганним. Друкуванню словника перешкодила, очевидно, негативна рецензія Головацького[44]. Зрозуміла річ, що цей словник передусім цінний для україністики, бо поляки на той час уже мали великі досконалі словники, у тому числі й шеститомовий С. Б. Лінде[45]. Ф. Витвицький, видно, не мав можливості скористатися надто бідними на той час традиціями укр[аїнської] лексикографії і переважну масу укр[аїнських] слів брав безпосередньо із розмовної народної мови. І це, власне, основна його цінність, саме тому він мене й зацікавив. Як би там не було, словник Ф. Витвицького є все ж важливою сторінкою укр[аїнської] лексикографії.

Думаю його видавати, зрозуміло, як пам'ятку, хоч літери ѡ, ѹ, оү, ѩ, ѧ, θ, ξ, ψ замінюю на звичайні о, у, я, кс, ф, пс. Все інше в основному зберігається. Церковнослов'янські та укр[аїнські] відповідники до польських реєстрових слів не розмежовані ні графічно, ні місцем подачі. Зрозуміло, що й я їх при підготовці пам'ятки до друку не розділяю. Хочу до словника підготувати індекс укр[аїнських] та церковносл[ов'янських] слів (звичайно, один спільний). Вступна стаття матиме обсяг десь 20—25 сторінок машинопису, сам словник 615—620 сторінок, коментарі десь 30—40 сторінок машинопису, ну і індекс. Ось така, як кажуть, загальна картина щодо обсягу та змісту цієї праці. Мені залишилося передрукувати ще десь 120 ст., після чого можна буде братися за індекс.

З великою цікавістю прочитав Вашу статтю в „Мовознавстві“. Оригінальна постановка проблеми. На підставі тих наявних скромних фактів Ви досить тонко і переконливо відтворюєте обриси тієї укр[аїнської] літ[ературної] мови, якою б вона могла бути в уяві О. Потебні[46]. На скільки знаю, тут на підставі редагування О. Потебнею творів Квітки-Основ'яненка, очевидно, найдосконаліше можна було б представити наголос. Але це, мабуть, уже окрема спеціальна проблема.

Тараненка я мало знаю. Йому було доручено замовляти і збирати статті до „Енциклопедії укр[аїнської] мови“; у зв'язку з цим я з ним навіть листувався, але про інші речі мова не заходила. Від добре поінформованих осіб чув, що він ставленик Русанівського. Не знаю, правда, як далеко заходить та залежність і послушність. Так думається, що якихось революційних дій від нього навряд чи можна сподіватися.

У літні канікули залишатимуся в Ужгороді, сподіваюся підігнати деякі раніше розпочаті статті, працюватиму і над словником Витвицького.

Бажаю Вам доброго здоров'я

З глибокою повагою

Ваш Й. Дзендзелівський.

## № 7

*2 грудня [19]93 [р.]*

Дорогий Йосипе Олексійовичу!

З приємністю згадую нашу розмову в тихій пристані застовпового затишку на велелюдному і велешумному збіговищі світових україністів у львівському готелі з вишибайлами при дверях і з добрими душами, що підкидали нам час від часу якусь закуску чи випивку...

А це тепер бачу, що досі не відповів Вам на попередній ще Ваш лист з датою 4 червня, точнісінько півроку тому.

Пишете там про друк третього тому Вашого атласу[47]. Чи ця многолітня епопея закінчиться успішно? Чи той том нарешті побачив світ? Чи знов виринули які-небудь перешкоди? Я працював з першими двома томами і був би дуже зацікавлений опрацювати і третій (себто для себе — я ж не „лексичний діялектолог“ і не „діялектологічний лексиколог“).

Також може вже є які-небудь новини про готований до друку том листування Панькевича[48] з Зілинським[49]. При цій нагоді згадаю, що реконструйований мною збірник на пошану Зілинського, величезна книжка на 800 сторінок, нарешті пройшов останню коректу і, коли не стане нових перешкод, мав би вийти в світ у першій половині наступного року[50].

Чи маєте збірник на пошану Курашкевича[51], виданий у Познані? Якщо ні, дайте мені знати, я вишлю Вам відбитку моєї статті (етимологічного характеру), там уміщеної. Цілого збірника, на жаль, послати не можу, бо і сам його не дістав.

Чи вдалося Вам побувати на Городенщині, чи знайшли там цікаві матеріали для Вашого підопічного Т. Витвицького?

Я після нашої львівської зустрічі трохи попоїздив по Галичині й Буковині, включно з південною (румунською) половиною Буковини. Заїхав теж до Кам'янця-Подільського. Мав виклади там, у Чернівцях, у Івано-Франківську. Усе це було дуже приємно, але і дуже втомно.

Кінчаю добрими бажаннями — веселого Різдва, щасливого Нового Року. Вітайте колеґ з Вашого університету.

Ваш Ю. Шевельов.

Вибачте за ганебно поганий друк. Стара машинка, старий хазяїн.

## № 8

*30 квітня [19]94 [р.]*

Дорогий Йосипе Олексійовичу!

Дякую за листа. Я саме збирався на нього відповідати, коли прибув Ваш атлас, висланий з Чікаго поштою Маркусем[52]. Це була дуже приємна несподіванка. Уявляю, які Ви були раді,— після стількох років безнадії побачити плід своєї праці, приступний кожному зацікавленому. Я не знав, що Ви плянували ще четвертий і дальші томи. Дещо мішаний характер матеріялу 3 тому навертає на думку, що це мав бути останній том. Може все таки варто було б подумати хоч би над ще одним томом, раз матеріял уже зібрано. Хоч я розумію, що це робота каторжна своєю трудомісткістю. А тоді мала б ще бути думка про загальний зведений покажчик.

До речі, зацікавило мене, що серед спонсорів подано і один колгосп. Невже є такі колгоспники, що розуміють вагу і користь таких видань? На фабриці, я розумію, це залежить від рівня освіти керівника. Але [в] колгоспі? Правда, я ніколи в колгоспі не був і не дуже собі уявляю, як люди там живуть.

Ясна річ, якщо НТШ мене запитає, я підтримаю видання Вашого збірника статтей[53] (хоч я не знаю, які саме туди ввійдуть). Але сумнівно, щоб мене питали. Ви, мабуть, знаєте, що в нас є дві головні наукові інституції — наша тут Академія і НТШ. Я належу до першої. З НТШ я ніколи не сварився і чорний кіт між нами не пробігав (за винятком часу, коли головою НТШ тут був Роман Смаль-Стоцький[54]), але конкретних зв'язків у мене більше з Академією. Коротко кажучи — в НТШ я ґастролер, в Академії — член родини.

Це, між іншим, з Академією зв'язана праця, яку я тепер проваджу — видання, з коментарем,— недавно знайденого невідомого тексту Василя Мови[55], якого я вважаю за одного з найцікавіших наших письменників другої половини 19 ст. Якоюсь мірою Мова був і харків'янином,— він там провів свої студентські роки і приятелював із Потебнею. Дуже цікавий новий текст і сам його автор. Але це видання буде не мовознавче, звичайно, а історично-літературне. Так ми опинилися на двох крайніх меридіянах України,— Ви на Заході, я на Сході.

Чи у Вас той самий ректор, що мене в Ужгороді гостив? І чи ще далі працює з Вами Чучка? Не знаю, в яких Ви з ним стосунках, але я йому зобов'язаний подякою за прийняття. Був я тоді також і в Чендея[56].

На жаль, цієї весни мені не вийде поїхати на Україну. Тож тим часом прийміть мій сердечний привіт позаочно.

Ваш Ю. Шевельов.

## № 9

*15 серпня 1994 р.*

Дорогий Юрію Володимировичу!

Сердечно дякую за листа та за брошуру „Чому общерусский..." Брошуру я уважно перечитав і з Вами в усьому погоджуюся. Я мав нагоду перечитати праці на цю тему не лише С. Смаль-Стоцького[57], О. Колесси[58], Є. Тимченка[59] та ряду інших противників спільної „колиски". Я в глибині душі не вірив у насаджувану згори догму, що була офіціальною, єдиноправильною, такою, що не сміє навіть обговорюватися. У повстанні укр[аїнської] м[ови] безпосередньо з прасл[ов'янської] я ще більше став переконуватися, коли почав працювати в постійній комісії, а згодом і редколегії Загальнослов'янського [лінгвістичного] атласу. Скажу навіть трохи більше. У 1964 році на 7-му міжнар[одному] конгресі антропологічних і етнографічних наук я мав доповідь „К вопросу о времени расселения восточных славян на южных склонах Украинских Карпат" [1964] (доповідь надрукована окремою брошурою і в „Трудах [VII международного конгресса антропологических и этнографических наук]", див. т. 11, с. 545—552). Переважно на матеріалах свого атласу я прийшов до висновку, що сх[ідні] слов'яни на південних схилах Укр[аїнських] Карпат з'явилися ще до приходу в Середньодунайську низовину кочових племен мадяр. Райони, що безпосередньо прилягають до вододілу Карпатського хребта, в 10—14 ст. були безлюдними чи майже не заселеними. Отже, східнослов['янські] говірки Закарпаття в цей час природою були, власне, ізольовані чи майже зовсім ізольовані від тодішніх східносл[ов'янських] говорів на північ і північний схід від Карпатського хребта. Тобто інновації, що появлялися на основному терені на північ від Карпат, не могли чи майже не могли звичайно іррадіювати на безпосередньо не зв'язане Закарпаття. Але закарпатські говори українські, тобто загальний напрям розвитку (мовного) тут був такий, як і в укр[аїнських] говорах на північ і півн[ічний] схід від Карпатського хребта. На цьому у своїй доповіді я зупинився, бо далі про те, що думав, не смів і заїкатися. А думав тоді я, власне, так: якщо закарпатські говори українські і якщо вони так довго і природною перепоною, і політично були ізольовані від основного укр[аїнського] материка, то це мало б означати, що „гени" укр[аїнських] явищ на Закарпаття принесені ще до 10-го ст[оліття]. Отже, укр[аїнська] мова почала формуватися не з 13 чи 14-го ст[оліття], як офіційно проголошувался згори, а задовго до цього; отже, „спільна колиска" — то політична фікція. Можна сказати, що я боягуз, що я не відважився сказати про все, що думав. Але в той час я не наважився, бо це могло б спричинити мандрівку „не в столь отдаленные места". До речі, про ізоляцію закарпатських говорів від основної етногр[афічної] території могли б свідчити прямо численні лексичні традиційні елементи. Пробачте за цей мемуарний екскурс. Мені видається, що ситуація із закарп[атськими] укр[аїнськими] говорами саме в цьому плані варта уваги[60]. Коли все це Вам видасться цікавим, просив би Вас висловити свої загальні міркування. Розширивши джерельну базу, я б підготував доповідь (статтю) на якийсь черговий симпозіум чи нараду (н[а]пр[иклад], III Міжнародний конгрес україністів).

Інерція „колиски" поки живуча. Я про це суджу на підставі кафедри укр[аїнської] м[ови] нашого ун[іверсите]ту, де, крім мене, є ще 4 проф[есори], доктори наук, але вони, як мені видається, своїх переконань, своєї власної наукової позиції не мають, а у зв'язку з усім сказаним я ще раз хотів би висловити побажання про крайню необхідність якнайшвидшого перекладу на укр[аїнську] м[ову] Вашої історичної фонології. А, може, для ширшого вжитку варто подумати про якесь адаптоване її видання десь так на сторінок 150—200 (замість 800)?

Повернуся до змісту попереднього Вашого листа. У період своїх романтичних намірів кінця 50-их років я справді планував, може, й до 10 томів свого атласу. Крім лексичних випусків, думалося й про інші мовні рівні. У 1960 р. я разом з С. П. Бевзенком[61] та П. П. Чучкою впорядкували і надрукували „Програму для збирання матеріалів до Діалектологічного атласу українських говорів Закарпатської області УРСР" (87 сторінок), що охоплювала розділи: фонетика (657 питань), наголос (питання 658—735), морфологія, словозміна (736—893), словотвір (894—1044), синтаксис (1045—1173 питання). У кінці був ще „Додаток", що мав 10 питань відносно ономастики. Ми разом зібрали в основному увесь матеріал за мережею мого атласу. Але настав 1962 рік з його репресіями під виглядом „впорядкування" вузівських видань тощо" і все зупинилося. До картографування зібраних матеріалів ми так і не змогли приступити. А свій III том (уже були виготовлені кліше карт) я змушений був забрати додому, де він і пролежав 30 років. Він мав 150 атомарних карт. Коли ж появилася можливість (досить непевна) видання, із уже готових карт наступних випусків я відібрав ще 50 карт і вмістив їх у III том. Легенди тих 50-ти доданих карт відрізняються шрифтом, бо підібрати шрифти, які використані в I та II томах уже не було змоги. Університетська друкарня (колишня монастирська отців Василіан) була розформована — шрифти здані на переплавку, а ще цілком добра друкарська машина, яку із-за розмірів не можна було винести з приміщення, порізана автогеном на брухт. Отака коротка історія...

Про видання 4-го тому я уже навіть не думаю, бо, якщо навіть були б кошти (а звідки їх взяти?), сил у мене на те уже не вистачить. Спільний індекс до всіх трьох томів, звичайно, варто було б зробити, але то складатиме найменше десь 4 др[уковані] арк[уші], а як (за що) його надрукувати.

Вас зацікавило питання, як то колгосп міг стати спонсором. Колгоспи взагалі були різні, були й досить заможні, тобто мали великі кошти. Але в даному разі я натрапив на свого колишнього учня, який й залагодив справу.

У мене тепер підібралося десь зо п'ять досить добрих і серйозних студентів. Одна з них по-справжньому займається науковою спадщиною проф. В. Сімовича[62]. Але в нас надто бідна література для виконання цієї теми. Наскільки знаю, в США видано двотомник В. Сімовича. Дозволю собі звернутися до Вас з проханням, чи не могли б Ви якось посприяти, щоб я одержав те видання? Якщо б то надіслала бібліотека, то я міг би їй віддячитися своїми працями (при нагоді передав би). Ймовірно, що це видання В. Сімовича мало б бути в бібліотеці НТШ у Львові. Але ця інституція поки не має приміщення для бібліотеки, книги там просто складаються і звичайним відвідувачам не видаються.

При нагоді розповім Вам про один із своїх останніх досвідів. Після написання і публікації популярної статті про керівника Подкарпатського общества наук на Закарпатті 1941—1944 рр. Івана Гарайду[63] до мене звернулася студентка-заочниця гуцулка Л. Митрюк з проханням підказати їй якусь цікаву тему курсової і майбутньої дипломної роботи та бути її керівником. Скажу відверто, що в практиці принаймні філологічного факультету Ужгород[ського] ун[іверсите]ту з подібними проханнями студенти, наскільки знаю, взагалі не часто звертаються. Звичайно панує крайній прагматизм — бажаного результату добитися найменшими зусиллями. Я погодився і тут же запропонував їй тему „Мова художніх творів видань Подкарп[атського] общ[ества] наук 1941—1944 рр." Проконсультував її з чого починати, як працювати і т. ін. Вона приступила до роботи. Слід відзначити, що все друковане цього періоду було під забороною в часи до проголошення суверенітету і знаходилося лише в так званих спецфондах. Звичайно, що ні літературознавці, ні інші цими друками взагалі не займалися немов би того й не було. І ось в червні моя підопічна захистила свою дипл[омну] роботу, ця робота виявилася найкращою на ввесь курс укр[аїнського] відділення[64]. Авторка переконливо показала, що то була звичайна укр[аїнська] літ[ературна] м[ова], причому з виразною орієнтацією на наддніпрян[ський] варіант. Моя студентка взяла лише морфологію чотирьох авторів. Тепер я думаю, щоб хтось із толкових майбутніх аспірантів підготував на цю тему кандидат[ську] дисертацію. Але поки нема підходящих виконавців. Я попробую зробити заходи, щоб цю дипломну роботу опублікувати[65]. Йдеться тут, власне, про необхідність ліквідації „білих плям", яких у нас, на жаль, ще так багато.

Проф. П. П. Чучка передає Вам вітання. Я з ним взагалі тепер у звичайних нормальних стосунках, хоч й були інші часи. Він, гадаю, здібна людина, але надто амбітна, гоноровита, любить керувати, багато втратив часу і багато його втрачає тепер, бо рветься в політику. Але це хай між нами.

Ректор у нас той же, що Вас приймав. Людина він таки енергійна, тепер багато часу витрачає на різні організаційні справи, будівництво нового університетського корпусу для природничих факультетів.

До листування І. Зілинського з І. Панькевичем я й не брався, бо не бачу перспектив його публікації. Та й М. Мушинка[66] і Богдан (внук І. Зілинського) до цього, як мені видається, не проявляють якогось реального зацікавлення. Ми домовлялися, що вони передадуть мені оригінали листів, щоб я міг конкретно над тим працювати, готуючи все до публікації. Але вони цього не зробили, хоч після домовленості кілька разів були обидва в Ужгороді.

А як із збірником на честь проф. І. Зілинського?

Я підготував листування І. Зілинського з О. Шахматовим (для ЗНТШ)[67].

Коли опублікуєте своє дослідження про В. Мову, то по можливості пришліть його й мені. Я намагаюся читати все, що Ви публікуєте.

Буду кінчати. Пробачте за довгого листа.

Щиро бажаю Вам гарного здоров'я і плідної роботи.

З найкращими побажаннями

Ваш Й. Дзендзелівський.

## № 10

*27 вересня [19]94 [р.]*

Дорогий Йосипе Олексійовичу!

Спасибі за змістовного й прецікавого листа. Трохи затримався з відповіддю, бо саме кінчав готувати до друку моє видання Вас[иля] Мови. Там виявилися надзвичайно цікаві речі. Як припускав мій співредактор з Краснодару, рукописи Мови[68] не пропали або принаймні не всі пропали, а були вивезені еміґрантами до Праги, звідки по війні серед інших кубанських матеріялів були „репатрійовані" до ... Москви. Усе це поки що гіпотези, але правдоподібні. А тим часом одну невідому річ Мови таки знайдено, і ми її тут публікуємо.

Певна річ, коли це видання вийде, я Вам його вишлю. Але плянується це видання на весну,— а чи вкладемося в цей плян, сказати тепер важко.

Постараюся дістати для Вас і двотомник Сімовича. Пишу про це до Оттави в Канаді, де ці книжки й вийшли були. Досі на мої прохання видавці таки висилали примірники. Сподіваймося, що так буде й тепер. Сам я того видання маю тільки свій примірник.

Збірник Зілинського Вам уже вислали[69],— кажуть мені. Якщо не прибув і ближчим часом не прибуде, дайте знати, думаю, що це я поладнаю. Знаю, що Мушинка[70] книжку вже має, і я навіть устиг дістати від нього потвердження в листі. Дістала також Закревська[71] в Львові. Напишіть, чи прибув збірник до Вас.

Що закарпатські говірки доводять недвозначно, що формування української мови сталося в передісторичні часи, це для мене річ недискусійна. Я показав це на фонетичних змінах, а Ви на лексичному складі. Уже одного ряду таких доказів досить для того, щоб довести цей факт. А вже коли збігаються дві такі аналізи, роблені абсолютно незалежно одна від одної, то й найскептичніший Хома Невірний не може сумніватися. Бог ніби спеціяльно створив закарпатські говірки, щоб довести цю тезу.

А боягузтва я Вам аж ніяк закинути не можу. Не кажучи вже про загрозу для Вас особисто, Вас би затюкали, тезу Вашу поховали б у зливі лайки... Щоб говорити повну правду на „родіне",— змоги ані найменшої не було. Дай Боже тільки, щоб такі часи не повернулися.

Виданням українського перекладу моєї Історичної фонології ніби цікавиться Канадський інститут українських студій. Але особливої активности від них я не помічаю. У них теж сутужно з грішми, а тут же і за переклад платити і за друк... Щождо скороченого варіянту, я великого ентузіязму не відчуваю. По-перше, порушиться стрункість композиції, чого я не бажаю, а тим самим порушиться і сила переконливости. А по-друге, і сил у мене на таку працю вже нема. Я тепер уже не можу працювати так інтенсивно, як колись — вік! — а маю ще деякі інші теми, які хотів би опрацювати, тож не лежить душа до перероблення старого. Сумніваюся навіть, коли б зробили переклад, щоб я міг спромогтися його уважно переглянути і авторизувати...

Те, що Ви пишете про Гарайду[72] й видання післячеської доби, мені майже невідоме. На захід ці видання не потрапили. У Будапешті я був лише кілька днів (кілька років тому) і не мав змоги працювати в тамтешніх бібліотеках. А тоді, коли я готував свою книжку про мову 20 століття[73], я не хотів виходити поза 1941 рік, а картина стану на Закарпатті 1938—41 року мала б увійти до цієї праці, але не ввійшла. Чи думаєте самі Ви або Ваші учні друкувати щось про роки війни і мову на Закарпатті? Скільки знаю, тема це неторкана, крім Вашої хіба дисертантки.

Я радий чути, що з Чучкою Ви в мирі. Він був дуже милий і завбачливий під час моєї одноденної візити до Ужгороду. Вітайте його від мене.

Бажаю Вам усяких гараздів, міцно тисну руку.

Ваш Ю. Шевельов.

## № 11

*22 грудня 1994 р.*

Дорогий Юрію Володимировичу!

Починаю листа з пробачення, що із значним запізненням відповідаю на Вашого листа. Останнім часом моя дружина важко хворіє, а це відбирає у мене і звичайний спокій, і час. Дуже хочу сподіватися, що здоров'я її покращає, і ми обоє ввійдемо в нормальний ритм нашого життя. Дружина мені взагалі багато помагає в роботі. Вона взагалі білоруска, а по спеціальності лікар педіатр. Однак вона чудово друкує на машинці навіть транскрибовані діалектні тексти.

Висловлюю Вам найщирішу подяку зразу за три моменти. По-перше, за доброзичливий відгук на відбитки моїх статей, що пропонуються до збірника вибраних праць[74], які друкувалися головним чином у різних закордонних виданнях; по-друге, за збірник на честь проф. І. Зілинського[75], якого я одержав і переважну більшість уже прочитав; по-третє, за сприяння вислати мені двотомник проф. В. Сімовича, якого, правда, ще не одержав, але сподіваюся, що він таки прийде.

Збірник на честь проф. І. Зілинського досить цікавий і приносить все ж чимало нової інформації. Видно, що редколегія багато і совісно попрацювала, по-перше, щоб то все зібрати, а далі довести до пуття. Особливо, бачу, дуже копітку роботу виконав М. Мушинка[76]. Він енергійна і працьовита людина, однак написаний ним вступ, як на мій погляд, не в усьому імпонує такій фігурі, якою був ювіляр. То видно, що писав його не лінгвіст. Характеристика праць І. Зілинського місцями надто загальна чи поверхова. Трапляються і прикрі недогляди. Наприклад, він пише, що Шахматов редагував „Энциклопедию сл[авянской] филолог[ии]" та ін. Між іншим, у наступному філологічному томі ЗНТШ має бути моя стаття чи публікація листування Зілинського з Шахматовим[77]. Зілинський, власне, паралельно готував два нариси про говори укр[аїнської] мови — і для „Энцикл[опедии] сл[авянской] фил[ологии]" В. Ягича, і для „Укр[аинский] народ в его прошлом и настоящем". Щодо останнього нарису, то Зіл[инсь-

кий] тримав зв'язок з Шахматовим[78]. Ці нариси передбачалися різних розмірів і т. ін. Але як би там не було, все ж дуже добре, що цей збірник вийшов.

Ще відносно проф. І. Зілинського. Не пам'ятаю, чи я Вам писав, що через проф. Й. Гамма[79] мені пощастило придбати мікрофільми листів усіх укр[аїнських] вчених до В. Ягича. Значну частину я вже опублікував, а листи І. Зілинського ще ні і не знаю, чи зроблю я це, бо їх аж 70! Всі вони нім[ецькою] мовою. За прийнятим у нас способом поряд з оригінальним текстом слід подавати і переклад на укр[аїнську]. Та плюс до цього коментарі, то все це матиме солідний обсяг. А де його надрукувати?

У листопаді у львівському Інституті народознавства НАН відбулася робоча нарада мовознавців, що беруть участь у підготовці чотиритомної монографії „Етнічна історія та етногенез Українських Карпат". Мені тут доручено розділ про діалектологію, де мають бути представлені всі п'ять діалектів цього регіону — лемківський, бойківський, закарпатський, гуцульський та покутсько-буковинський. Зараз наполегливо підбираю матеріали та літературу. З нового року розпочну уже щось писати. Ця монографія — урядове замовлення львівському Інституту народознавства. Крім усього іншого, вона має бути відповіддю претензіям на укр[аїнські] землі наших добрих сусідів. Археологічний том уже, кажуть, готовий, і керівник цього тому про це уже навіть доповідав. А що стосується історичного тому, то, як видається, його, очевидно, не буде, бо історики до цього ще й не почали готуватися — мовляв, немає необхідних наукових розробок, не вивчені матеріали. Історики минулих десятиліть багато використали паперу на написання історії колгоспів, МТС, соціалістичних перетворень і т. п., а справжньою історією Бойківщини, Гуцульщини тощо, власне, не займалися і де факто просто не готові до виконання поставленого завдання. А це великою мірою ускладнює справу при написанні й діалектологічного, і ономастичного розділів. Я собі склав проспект чи план, підібрав, скільки міг, явищ, у тому числі чимало лексичних, які мають справді більше чи менше значення для висвітлення генетичних питань. Звичайно, що намагаюся якомога найсумлінніше використати існуючу літературу, але все ж опираюся головним чином на лінгвістичні атласи, бо в таких випадках, гадаю, дуже важливо мати докладну інформацію про територіальне поширення явища, що уже само по собі є важливою частинкою історії явища. Найгірша справа, зрозуміло, з гуцульськими та покутсько-буковинськими говорами. Дізнався, що Рігер Я.[80] уклав атлас гуцульських говорів на підставі матеріалів Я. Янова[81]. Можливо, мені вдасться познайомитися з цією працею. К. Кисілевський[82] має ряд праць про покут[сько]-буковинські чи, як він пише, надпрутські говори, але у фактичній частині своїх праць він якось часто повторюється. Але досить про це. Пробачаюся, що так багато про це пишу. Просто то для мене тепер актуальне питання, думаю про нього, правда, з якимось трохи остра́хом, деякими сумнівами.

З нью-йоркського центру НТШ ще не надійшов до Львова офіційний папір про згоду на фінансування мого збірника статей, проте О. Купчинський[83] радив мені уже розпочинати технічну підготовку самих текстів. Хочу це зробити під час різдвяних та новорічних свят. Видно, значну кількість статей прийдеться зняти, бо формат „Бібліотеки НТШ" якийсь надто малий.

Маю я досить добрі зв'язки з проф. О. Горбачем. Під час ще тих страшних часів я надсилав (власне передавав) йому наші університетські видання, а коли був на черговій нараді з питань Загальнослов'янського [лінгвістичного] атласу в Марбурзі, то навіть гостював у нього дома. Останнім часом він мені нічого не пише. Не знаю, можливо, за щось розгнівався. Я хотів був написати рецензію чи точніше таке розширене повідомлення про його публікацію латин[сько]-словен[ського] словника І. Максимовича[84]. У його дослідженні цього словника немає палеографічного опису, бо писав він його на підставі не зовсім добре зробленої мікроплівки. Я попросив свого доброго приятеля тоді ще в Ленінграді зайти в бібліотеку ім. Салтикова-Щедріна і зібрати потрібні відомості, можливо, щось і про історію того рукопису. Але під тією сигнатурою, що її подає О. Горбач, числиться зовсім інший рукопис і навіть іншого століття. Я взагалі знав, що він з певних причин вдавався до деякої „конспірації" (бібліотека не дала згоди на друкування пам'ятки і могла виставити йому порядний рахунок). Коли я одержав листа з Ленінграда, то написав Олексі, з того часу він і замовк. У Львові на II Міжнарод[ному] конгресі україністів ми бачилися, розмовляли, однак він мені нічого в цьому відношенні не казав. Правда, і я прямо ні про що не запитував. Пишу про це, бо мені прикро. З одного боку, я йому нічого недоречного не допустив, а з другого боку, як науковця я його поважаю і мені не хотілося, щоб між нами були якісь непорозуміння. Не допускаю взагалі того, що ми з ним у минулому були, так би мовити, по різних сторонах лінії фронту... Усю війну я провів на фронті, був навіть учасником параду перемоги в Москві 1945 р. Може, йому хтось щось наговорив, але я не був рафіновано правовірним колишнім догмам і порядкам. Мій батько також відбув 8 років на Воркуті. Та Бог з ним.

Принагідно сердечно поздоровляю Вас з Різдвом та наступаючим Новим роком! Бажаю Вам доброго здоров'я, сил, наснаги, а результати будуть.

Щиро ваш Й. Дзендзелівський.

## № 12

*16 березня [19]95 [р.]*

Дорогий Йосипе Олексійовичу!

Спасибі за Вашого листа, ще грудневого. Час летить, літа минають і багато чого не встигається зробити своєчасно. Не раз про Вас згадував, а от сісти написати — це трудніше.

Трохи заздрю Вам, що зберігаєте запал до праці. Усі проекти, що Ви про них пишете, цікаві й вартісні, а надто синтетична характеристика генези закарпатських говірок. Дай Боже тільки, щоб це колективне видання справді здійснилося. Тепер на Україні розпочинають багато колективних синтетично-оглядових праць, але дуже часто ці проекти не здійснюються. Знаю, що на Вас можна покластися, але видання залежить і від інших авторів.

Якщо листи Зілинського до Яґіча і в своїй науковій частині не застаріли, чому б їх не видати в Німеччині? Тоді не було б і проблеми перекладу, можна було б обмежитися на німецькій мові. Може, щось міг би допомогти і Горбач[85]. Я не думаю, що він за щось на Вас сердиться. Він і до мене майже не пише, хоч ми не були по різних боках лінії фронту. Думаю, що просто він утомився від життя — кожному раніше чи пізніше надходить такий вік, коли і прості речі здаються обтяжливими. Але в німецькомовних країнах є чимало славістичних журналів. Аби тільки проблематика тих листів не була надто вузька.

Я теж тепер не маю стільки енергії, як колись, пишу тепер куди повільніше і з більшими труднощами, як колись. А от, що я читав текст Мушинки, не помітивши того, що він там поплутав Шахматова з Яґічем,— це сором і ганьба. Там було чимало фактичних помилок, мені довелося зробити цілу купу скорочень і поправок, і, виправляючи тут і там, коли йшлося про справи українські, я не звернув уваги на справи петербурзькі. Хоч їх кожний знає...

Так, з робітні Ріґера має показатися і опрацювання матеріялів Янова з Гуцульщини і багато інших речей з карпатських реґіонів. Книжку Волніч-Павловської[86] про лемківську стару антропонімію Ви, звичайно, знаєте. А в нього на верстаті і багато іншої лемкіяни. Він більше, ніж хто інший, веде далі розшуки, поширені в довоєнні часи в Польщі.

Я тепер далі працюю над концепцією української літературної мови в Потебні[87]. У Канаді після довгих років зволікання вийшла збірка праць про Сковороду, там і моя стаття, але по-англійськи[88]. Тиснуть на мене, щоб я просував український переклад моєї історичної фонології української мови і ніби знаходяться і охочі зробити переклад. Це річ потрібна, бо на Україні серед україністів покищо мало є здатних і охочих читати довгу книжку англійською мовою. Але це проєкт дуже трудомісткий, і я не певний, чи мене на це стане.

Чи одержали Ви, нарешті, моє видання Сімовича двотомове? Якщо ні, то треба буде нагадати оттавцям. Дайте мені знати. Могли книжки загубитися на пошті, а може оттавці забули вислати. Нагадувати треба.

Перекажіть Вашій дружині побажання видужувати якнайскоріше. А Вам — дальших здобутків у невтомних Ваших і плідних дослідженнях. Привіт також для п. Чучки і для Вашого енерґійного ректора. Навіть коли я повільний у своєму листуванні, часто згадую Вас і завжди зичу добра й наснаги.

Ваш Ю. Шевельов.

## № 13

*10 квітня 1995 р.*

Дорогий Юрію Володимировичу!

Останній Ваш лист прийшов досить швидко, і я не хочу затримуватися з відповіддю. Пишете, що заздрите мені за запал до праці. Воно така справа, що запал якийсь то є, а от результати того запалу не такі вже й значні.

Я все займаюся проблемою укр[аїнських] говорів р[айо]ну Карпат. Відібрав чимало фактів, що стосуються лемківськ[их], бойк[івських], покут[сько]-буков[инських] та закарп[атських] говорів. Йдеться про риси, що мають чи можуть мати вартість генетичну. Але справа впирається у ряд обставин об'єктивних, що великою мірою все стримують, гальмують і т. ін. По-перше, немає, власне, жодної порядної праці про історію чи то бойків, чи покут[сько]-буков[инських], закарп[атських говорів] тощо. А історичні орієнтири щодо заселення, дозаселення, переселення у таких дослідженнях дуже багато важать. По-друге, брак пам'яток тих старших періодів. Словом, останнім часом веду, так би мовити, підготовчі роботи. Написав статтю про фонет[ичні] та морфол[огічні] риси покут[сько]-буков[инських] говорів на підставі словника Т. Витвицького[89] 1849 р. Словник цей досить рельєфно відбиває місцевий мовний колорит. Хай це не давній час, але все ж щось. Зараз займаюся бачванцями. У цьому році відзначатиметься 250-річчя від початку переселення укр[аїнців] (лемків) з Пряшівщини в Бачку[90]. І ось ті лемківські спонтанні риси, що в результаті формування бачванської мови, збереглися в цій останній, гадаю, можуть бути свідченням, що в лемків вони уже побутували в першій половині 18 ст. Отож свою ту доповідь я поки називаю „Мова бачванців як засіб датування явищ лемківського діалекту“[91]. Це також підготовка до дослідження лемківського діалекту.

Досить складно також з гуцулами. Тут ні історичного нарису, ні пам'яток.

Знаю, що Рігер[92] підготував на підставі записів С. Грабця чи Янова атлас цих говорів (до речі, робилося то на комп'ютері). Дуже хотів би з тим атласом ознайомитися. Можливо, що влітку чи осінню поїду до Варшави у справах словника Т. Витвицького, то тоді вже з ним ознайомлюся. Готують там чи, може, вже й здали до друку лемківський словник[93]. Це також важливо.

Сьогодні вранці розмовляв по телефону з О. Купчинським[94], який сказав щоб я привозив матеріали до того збірника своїх статей, що Ви рецензували. Хочуть його віддавати в роботу. У добрий би то було час! Від Купчинського дізнався, що НТШ у Львові видало книжку „Василь Сімович“ (автор М. Білоус та З. Терлак). То в серії „Визначні діячі НТШ“. А ось з Канади двотомника В. Сімовича я так і не одержав. Очевидно, чи забули, чи просто не вислали. А то мені якраз зараз дуже було б потрібно. Коли то зручно, то нагадайте.

Листи проф. І. Зілинського поки лише в мікроплівці. Змісту їх я ще не знаю. Їх стільки, що навіть без перекладів, думаю, вистарчило на солідну книжечку. А може, я й справді, незважаючи на мовчанку О. Горбача, візьму та й запропоную йому таку співпрацю?[95]

Концепція української літературної мови в Потебні — дуже цікава і надто важлива проблема. Коли щось надрукуєте з цього, то прошу не забувати й мене, причому на якій би то мові не було опубліковано. Всі мені тут доступні Ваші праці я намагаюся якнайуважніше читати і отримую від того велике задоволення і користь. То й збірник праць про Сковороду[96], коли є зайві примірники, надішліть. Хай не мені, то, може, то придасться моїм студентам чи аспірантам.

Дуже був би радий дочекатися виходу друком Вашої історичної фонології української мови. Чи тепер уже щось конкретно робиться над перекладом цієї праці?

Сердечно Вам дякую за побажання моїй дружині швидше одужати.

З глибокою повагою

Ваш Й. Дзендзелівський.

## № 14

*20 червня [19]95 [р.]*

Дорогий Йосипе Олексійовичу!

У справі двотомника Сімовича я написав ще раз до Оттави. Було це вже пару місяців тому, отже вони, ті томи, мали б уже бути в ваших руках. Якщо й далі нема, треба знов писати до д-ра Коса. Може буде кращий результат, коли напишете Ви. На звороті цієї сторінки подаю адресу д-ра Коса. Пишіть просто туди, пошліться на мої туди листи.

Над перекладом моєї книжки з історичної фонології праця ніби почалася. Узялися за це два „хлопці" з Харкова — не такі вже й хлопці, кожному під сороківку, але розумні, з мовознавчою освітою і ніби непогано знають англійську[97]. Керує тим проф. Ріґер. Чи з цього щось буде, не знаю. Перекласти 900 сторінок наукового тексту — це за один вечір не робиться, а спокус на легші заробітки не мало. Майбутнє покаже.

У тій книжці в останньому розділі я обговорюю питання про хронологію постання всіх головних наших говірок. Але тільки на підставі фонетичних змін. Себто питання, власне, не про те, коли даний діялект утворився, а від якого часу на його існування вказують фонетичні дані. Іншими словами, не коли справді діялект постав, а від якого є певність, що він уже був. Інакше кажучи, не коли діялект справді утворився, а з якого часу не може бути сумніву, що він існував. Раніше — міг бути, пізніше — безсумнівно вже був.

Ріґер пише мені, що дістав коректу своїх гуцулів[98] і дуже тому радіє. Якщо поїдете до Варшави, він докладніше Вам оповість. Тим часом вийшла його книжка про лемків[99].

Про Потебню я нічого нового не готую, за винятком другої статті про його переклади з „Одіссеї" (перша була в „Мовознавстві", Ви її там, напевне, бачили). Друга має бути в порівнянні з перекладами Ніщинського[100]. Ця друга має вийти англійською мовою, та дай Боже, щоб хоч за рік вийшла.

Тим часом підписав до друку книжку з невиданим текстом Василя Мови[101], якого знайшли колеґи з Прикубання — протилежний до Вас кінець світу. Мову я дуже шаную і думаю, що між Шевченком і Франком він був чи не найцікавішим нашим письменником, незаслужено занедбаним. Тут я даю свою й Чумаченкову[102] статті і порівняльні матеріяли з наших [1]880-х років. Це мало б вийти за пару місяців. Та це література, не мовознавство, Вас воно може цікавити тільки побічно й побіжно.

Чи зможу я дістати для Вас збірника про Сковороду[103], я не певний. Я дістав два примірники, один лишив собі, другий послав колеґам з Харкова — Сковорода все таки був слобожанином. Та мовознавчих статтей там, у збірнику,— тільки одна — моя. А вона вже ввійшла до моєї збірки статтей „Ін енд еравнд Кіев", яку Ви, думаю, маєте. У Києві цю статтю переклали українською мовою (про Сковор[оду]), але перспектив на її скору появу я не бачу. Єдина можливість дістати тепер видану книжку — це купити її, а ціна на неї дорогенька. При нагоді попрошу в Торонто, щоб її Вам задурно вислали, але сумніваюся, щоб видавці на такий гачок упіймалися.

По цій мові будьмо здорові, листові буду радий.

Ваш Ю. Шевельов.

Prof. Dr. Teophil I. Kis
Dept. Of Political Science
University of Ottawa — 550 Cumberland St.
Ottawa, Ont. K 1 N 6N5
Canada

## № 15

*1 серпня 1995 р.*

Дорогий Юрію Володимировичу!

Нарешті, двотомник В. Сімовича прибув. Щиро Вам дякую, по-перше, за протекцію, а по-друге, за впорядкування такого дуже цікавого і важливого видання. Оскільки тепер канікули і через відомі обставини я не міг поїхати кудись на відпочинок, то перші два дні після одержання В. С[імовича] я його читав, а дещо й перечитував.

У т[омі] I передруковані статті, переважн більшість яких я уже раніше читав (ті видання, в яких вони були опубліковані, все ж можна було, звичайно, не в бібліотеках, десь знайти й вижичити). А ось т[ом] II містить матеріали, переважна більшість яких просто в минулому були недоступні. Думаю, дуже добре, що опублікували два спогади про В. С[імовича]. Вони великою мірою характеризують його як людину і вчителя. Може, листів варто було дати більше. Думаю, що без особливих зусиль та затрат можна було б виправити коректорські (літерні) огріхи, допущені в першодруках. Але, зрештою, їх небагато і погоди вони не роблять. Ще раз Вам сердечно дякую. Тепер В. С[імович] в моїй уяві постав іншим. То оригінальний вчений, який у складних обставинах свого життя зробив таки багато. І можна собі уявити, який був би його науковий доробок, коли він мав був нормальні людські умови.

При нагоді пошлю Т. Косу свій третій том атласу.

Дуже мене радує, що вже почалася праця над перекладом Вашої істор[ичної] фонології. Коли як турист у 1982 р. я був у Канаді, мене у Торонто запросив до себе Микола Павлюк[104] (він родом із Великого Бичкова, але з частини на лівому [боці р. Тиси], тобто румунської території.

Аспірантуру він відбув у Харкові. Я його не раз зустрічав на різних нарадах, а після листувався і обмінювався літературою, коли він працював у Бухарестському ун[іверсите]ті. Він приїхав у Канаду туристом і тут і залишився). Він саме тоді придбав Вашу істор[ичну] фонологію (за 300 доларів! На мою тодішню уяву це була колосальна сума). Отоді цю працю я й потримав у руках, полистав. Пригадую, мене вразила кількість використаних джерел і взагалі літератури.

Як раніше Вам писав, я працюю, власне, збираюся працювати над генезою укр[аїнських] діалектів району Карпат, конкретно над лемківським, закарпатським, бойківським, гуцульським та покутсько-буковинським діалектами. Я вирішив розпочати з трьох перших. Десь у жовтні у Львові має бути міжнар[одна] конференція, присвячена етнічн[ій] історії та етногенезу Укр[аїнських] Карпат. Туди я підготував доповідь (власне, ту доповідь чи риси, про які там йдеться, думаю значно поширити) „Лемківсько-закарпатсько-бойківські ізоглоси". Ця діалектна зона, гадаю, існувала уже десь у IX—X ст. Є ряд лемк[івсько]-закарп[атсько]-бойк[івських] ізоглос (точніше ізолекс), що мають продовження у с[ербо]-х[орватських], болгар[ських], македон[ських] діалектах. Припускаю, що ці ізолекси, чи в усякому разі якась їх частина сягає ще давніших часів, може, й праслов'янських. Цій діалектній зоні чітко протистоїть сусідня гуц[ульсько]-покут[сько]-буков[инсько]-наддністр[янська] зона. Далі передбачаю перейти до опису (генеза, історич[ний] розвиток тощо) окремих діалектів. Крім фон[етичних] та грам[атичних] явищ, хочу широко залучати лексику. Правда, лексичні діалектизми (і в укр[аїнській], і в південносл[ов'янських] та західносл[ов'янських] мовах) то речі, що звичайно не фіксуються в пам'ятках. Критерієм хронології тут можуть бути самі конфігурації ізолекс, семантика та словотвір. Я маю власне взагалі так непогану україністичну та славістичну бібліотеку, але то відносно. Тут потрібно широко залучати діалектні матеріали, а в умовах Ужгорода це просто неможливо, а їздити тепер, скажімо, хоч до Львова, то річ надто складна.

У наступному році передбачається III міжнар[одний] конгрес україністів. Чи думаєте взяти в ньому участь? Адже то буде в Харкові.

Міцного Вам здоров'я і творчої наснаги.

Щиро Ваш Й. Дзендзелівський.

Уже давненько роздобув фотокопію дуже цікавої і важливої пам'ятки. Це рукопис закарпатця (піп, але був в числі перших членів-кореспондентів Угорської АН) Василя Довговича[105] у перекладі з угорської „Список чи виписка тих слів, які як по звучанню, так і по змісту однакові як в угорській, так і в руській мові", 1835 р. У цьому списку 375 слів. Руська мова — це російська, але поряд приводяться і закарпатські відповідні слова. Фактично це початок (наскільки знаю) вивчення угорсько-східнослов[’янських] лексичних сходжень. Це своєрідний етимологічний словник (не зовсім у сучасному розумінні). Розумію, що цю пам'ятку слід опублікувати, але не знаю, коли до того час дійде[106]. Важливо, що й тут наш пріоритет.

## ПРИМІТКИ

1. Копія з цього листа не виготовлялася.

2. Зілинський (батьківське прізвище Кобаса згодом було замінено на польське прізвище матері Зелінський і відповідно українізоване) Іван (22 травня 1879—22 квітня 1952) — визначний український фонетист і діалектолог. Після закінчення Віденського університету 1907 р. працював гімназіальним учителем у Станіславові (тепер Івано-Франківськ) та Львові; з 1926 р. професор Краківського Ягеллонського, з 1949 р.— Празького Карлового університетів. Найважливіші праці: „Проба упорядкування українських говорів" (1913), „До питання про діалектологічну класифікацію українських говорів" (1924), „Opis fonetyczny języka ukraińskiego" (1932), в англійському перекладі „A Phonetic Description of the Ukrainian Language" (Массачусетс, 1979), „Карта українських говорів" (1933). Йдеться про: Дзендзелівський Й. О. І. Зілинський і початки застосування лінгвогеографічного аспекту в українській діалектології // Мовознавство.— К., 1991.— № 2.— С. 24—36.

3. Павловський Олексій (1773 — після 1822) — автор першої друкованої граматики української мови „Грамматика малороссійскаго нарѣчія" (СПб., 1818) та „Прибавленія къ грамматике малороссійскаго нарѣчія" (СПб., 1822). Йдеться про: Schevelov. Die Grammatik der kleinrussischen Mundarten von Pavlovskij und ihr Autor // Zeitschrift für slavische Philologie.— Heidelberg, 1958.— Bd. XXVII, I.— S. 49—89, перероблений варіант „Граматика", що належить до історії літератури (Граматика малоросійського наріччя Павловського та її автор // Слово. Збірник 2.— Нью-Йорк, 1964.— С. 177—197).

4. Див.: Дзендзелівський Й. О. Видатний український філолог. Нове про О. Павловського // Мовознавство.— 1968.— № 6.— С. 43—50. При передруці у збірнику „Українське і слов'янське мовознавство" ця стаття опублікована під іншою назвою — „Нове про О. Павловського" (Львів, 1996.— С. 363—371).

5. Йдеться про: Schevelov Y. Die ukrainische Schriftsprache 1798—1965 (ihre Entwicklung unter dem Einfluss der Dialekte).— Wiesbaden, 1966. (VIII — 1979).

6. Йдеться про: Schevelov Y. A Historical Phonology of the Ukrainian Language.— Heidelberg, 1970.

7. Фасмер (Vasmer) Макс (28 грудня 1886—30 листопада 1962) — німецький мовознавець-славіст; викладав у Петербурзькому університеті з 1909 р. професор Саратовського (з 1917 р.), Тартуського (з 1918 р.), Ляйпцизького (з 1921 р.), Берлінського (з 1925 р.), Стокгольмського (1947—1949) університетів; дійсний член НТШ, член-кореспондент АН СРСР (1928), член кількох академій, засновник і редактор часопису „Zeitschrift für slavische Philologie" (з 1929 р.). Йдеться про його тритомник „Russisches etymologisches Wörterbuch" (1950—1958), який переклав і до якого подав свої доповнення О. Трубачов. Російське видання в чотирьох томах (Москва, 1964—1973).

8. У Кракові 1938 р. постав комітет для вшанування 30-ліття праці та 60-річчя життя Івана Зілинського на чолі з професором кафедри східнослов'янських мов Б. Лепким. Планувалося видати цей збірник у 1939 р. як окремий том Праць Українського наукового інституту у Варшаві. Проте інтервенція Німеччини та Радянського Союзу змінила плани. Після майже п'ятдесяти років на слід збірника натрапив М. Мушинка. Підготували його до друку Ю. Шевельов (головний редактор), О. Горбач та М. Мушинка як видання Філологічної секції НТШ під назвою „Збірник пам'яті Івана Зілинського (1879—1952). Спроба реконструкції втраченого ювілейного збірника з 1939 р." (Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Львів, 1994). Докладно про історію збірника див. вступні статті редакторів та редакційні зауваги після кожної надрукованої статті.

9. Йдеться про: Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.

10. Див. примітку 2.

11. Зілинський Орест (12 квітня 1923 — 16 липня 1976) — чеський філолог-славіст, фольклорист, літературознавець, критик, бібліограф (син проф. І. Зілинського).

12. Йдеться про книгу: Studia nad dialektologią ukraińską i polską (Z materiałów katedry Języków ruskich UJ). Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. T. CCCXXVI: Prace językoznawcze.— Kraków, 1975.— Zesz. 44.— 239 s.

13. Білодід Іван (16 (29) серпня 1906—21 вересня 1981) — український мовознавець, професор, академік АН УРСР з 1957 р., АН СРСР з 1972 р., директор Інституту мовознав-

ства ім. О. Потебні. З 1964 р. редактор журналу „Мовознавство“ Інституту мовознавства ім. О. Потебні НАН України.

14. Див. примітку 12.

15. Карась (Karaś) Мечислав (10 лютого 1924—10 серпня 1977) — польський мовознавець, доцент з 1954 р., професор з 1966 р., з 1972 р. ректор Краківського Ягеллонського університету. Дослідження з історії польської мови, діалектології, ономастики, керівник відділу діалектології польської мови Польської АН, редактор праць „Mały atłas języka polskiego“ (Т. III—XIII) (1960—1970), „Słownik gwar polskich“, „Źródła“. Т. I (1977—1982).

16. Див. примітки 3, 4.

17. Див. примітку 13.

18. Русанівський Віталій (25 червня 1931) — український мовознавець, доктор філологічних наук з 1969 р., академік НАН з 1982 р., з 1964 р. заступник директора, у 1981—1996 рр.— директор Інституту мовознавства ім. О. Потебні НАН України, заступник відповідального редактора журналу „Мовознавство“ Інституту мовознавства ім. О. Потебні НАН України. Праці: „Структура українського дієслова“ (1971) та ін.

19. Горбач Олекса (5 лютого 1918—23 травня 1997) — український і німецький філолог. Закінчивши 1940 р. Львівський університет, у 1947—1948 рр. удосконалював свої знання в Українському вільному університеті, з 1951 р. доцент Українського вільного університету, викладач української та польської мов Геттінгенського (1952—1959), Марбурзького (1956—1958), Франкфуртського (з 1958 р.) університетів; з 1963 р. професор слов'янської філології Українського університету в Римі, в 1965—1979 рр. професор, завідувач кафедри славістики університету Франкфурта-на-Майні, у 1972—1974 рр. його декан. Наукові інтереси досить широкі — українські арго, пам'ятки, лексикологія, лексикографія, етимологія, діалектологія, міжмовні контакти тощо. Найважливіші праці: „Арго українських вояків“ (1963), „Арго слобожанських сліпців („невлів“)“, „Памво Беринда як етимолог“ (1956), „Перший українсько-латинський словник Арсенія Корецького-Сатановського та Єпіфанія Славинецького“ (1968), „Dictionarum latinoslavorum“ (1718—1724) Івана Максимовича“ (1991) та ін., автор ряду діалектних українських словників, фотомеханічним способом перевидав значну кількість раритетів з україністики та славістики.

20. Коцак Арсеній (світське ім'я та по батькові Олексій Федорович (14 березня 1737—12 березня 1800) — український філолог, письменник, педагог, церковний діяч. Закінчив теологічний факультет Кошицького університету. Працював учителем монастирських шкіл, ігуменом монастирів. Уклав „Грамматику русскую сирѣч правила извѣщателная и наставителная о словосложеніи языка славянскаго или русскаго“ (три варіанти, 1768—1788), див.: Дзендзелівський Й. О., Ганудель З. Граматика Арсенія Коцака // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.— Пряшів, 1990.— Т. 15, ч. 2.— С. 5—332. Усі свої численні рукописи А. Коцак заповів Мукачівському монастирю, де й похований. Деякі відомості з історії запропонованої публікації. При секуляризації бібліотеки Мукачівського монастиря всі рукописи А. Коцака потрапили в бібліотеку Ужгородського університету. Коли проф. Й. Дзендзелівський взявся за дослідження граматики А. Коцака, виявилось, що її основного варіанта у бібліотеці Ужгородського університету уже нема. На щастя, стало відомо, що у бібліотеці Дебреценського університету виявилася її маріяповчанська копія, виготовлена чи то самим А. Коцаком, чи за його вказівкою. У Маріїповчі (Північна Угорщина) А. Коцак був професором богослов'я з 1772 по 1778 р., аж поки богословів-учнів найстаршого класу Маріяповчанської монастирської школи було переведено в Мукачеве разом з їхнім професором (тобто А. Коцаком). Й. Дзендзелівський нав'язав контакти з старшою науковою співробітницею Дебреценського університету доктором Естер Ойтозі і після опублікування спільної інформативної статті про нововиявлену граматику з'явилася можливість її дослідження та публікації.

21. Йдеться про обрання Ю. Шевельова 12 жовтня 1991 р. академіком НАН України.

22. Чучка Павло — професор Ужгородського університету, з 1976 р. завідувач кафедри загального і слов'янського мовознавства, у 1996—2001 рр. зав. кафедри словацької філології.

23. Професор Сливка Володимир, за спеціальністю фізик.

24. Латта Василь (29 грудня 1921—27 червня 1965) — український мовознавець, етнограф, педагог у Словаччині. Навчався у 1942—1944 р. у Віденському політехнічному інституті, у 1945—1948 у Братиславському, у 1948—1950 рр. у Ленінградському університетах;

викладач, доцент Братиславського університету. Найважливіші праці передруковано у: Наукові записки Культурного союзу русинів-українців Словацької республіки. № 18.— Пряшів, 1993. Його „Атлас українських говорів Східної Словаччини" науково та картографічно доопрацювали та впорядкували Зузана Ганудель, Івор Ріпка, Мирослав Сополига і надрукували у Пряшеві 1991 р.

25. Див. примітку 8.

26. Потебня Олександр (22 вересня 1835—11 грудня 1891) — визначний український та російський мовознавець, філософ, фольклорист, етнограф, літературознавець, громадський діяч, засновник Харківської лінґвістичної школи. Після закінчення 1856 р. Харківського університету був учителем російської мови гімназії, з 1861 р. ад'юнкт Харківського університету, у 1862—1863 рр. перебував у закордонному науковому відрядженні (Німеччина, Чехія, Австрія), з 1863 р. доцент, з 1875 р. професор Харківського університету, з 1875 р. член-кореспондент Петербурзької АН, член ряду наукових товариств. Найважливіші праці: „Из записок по русской грамматике. I—IV" (1874—1941), „Объяснения малорусских и сродных народных песен" (1—2, 1883—1888), „Язык и народность" (1895), „Ударение" (1973) та ін. Спадщину О. Потебні професор Ю. Шевельов тривало і плодотворно досліджував, див. примітку 29.

27. Ягич (Jagić) Ватрослав (Ігнатій, Гнат Вікентійович, 6 липня 1838—5 серпня 1923) — визначний філолог-славіст. По закінченню Віденського університету 1860 р. працював учителем гімназії у Загребі (1860—1870), з 1871 р. професор Новоросійського (Одеського), з 1884 р. Берлінського, з 1880 р. Петербурзького, у 1886—1908 рр. Віденського університетів, академік Загребської АН (1866), Петербурзької (1880) та ряду інших зарубіжних академій; член НТШ у Львові з 1903 р. та інших наукових товариств, засновник і багаторічний редактор (1875—1920) загальнослов'янського журналу „Archiv für slavische Philologie", у якому опублікував чимало статей українських авторів, рецензій на україністичні дослідження, рішуче й арґументовано виступав проти теорії Погодіна—Соболевського, за якої на історичній Київщині до монголо-татарської навали начебто проживали росіяни, а після відходу Батия 1242 р. на Волгу Київщину заселили вихідці з Поділля, Галичини та Волині.

28. Лаптева О. А. Письма В. Ягича к А. А. Потебне // Вопросы языкознания.— 1960.— № 2.— С. 102—110.

29. Див.: Шевельов Ю. О. О. Потебня і стандарт української літературної мови // Мовознавство.— 1992.— № 2.— С. 67—74; № 3.— С. 57—68.

30. Див.: Shevelov G. Y. In and around Kiev. Twenty-two Studies and Essays in Eastern Slavic and Polish Linguistics and Philology.— Heidelberg, 1991.

31. Михальчук Костянтин (21 грудня 1840 (2 січня 1841)—7 (20) квітня 1914) — український мовознавець, етнограф, громадський діяч, основоположник української діалектології. У 1859—1863 рр. навчався у Київському університеті, але через певні стосунки з учасниками польського повстання 1863 р. змушений був його залишити. З 1893 р. дійсний член НТШ, член-кореспондент Петербурзької АН, член Історичного товариства Нестора-літописця та ін. Найважливіші праці: „Наречия, поднаречия и говоры Южной России в связи с наречиями Галичины" (1872), „К южнорусской диалектологии" (1883), „Програма до збирання одмін української мови" (1909, співавтор Є. К. Тимченко), „Программа для собирания особенностей малорусских говоров" (1910) (співавтор А. Кримський) та ін.

32. XV республіканська діалектологічна нарада з проблематикою „Структура і розвиток українських говорів на сучасному етапі" відбулася в Житомирі 1989 р.

33. При підтримці проф. Я. Рігера книга вийшла-таки у Варшаві 1997 р. під назвою „Słownik polsko-cerkiewno-słowiańsko-ukraiński Teodora Witwickiego z połowy XIX wieku" (1997.— 611 с).

34. Жовтобрюх Михайло (17 листопада 1905—16 грудня 1995) — український мовознавець; у 1930—1937 рр. викладач, старший викладач Запорізького педагогічного інституту, 1937—1941, 1944—1948 рр. Київського педагогічного інституту, у 1948—1951 рр. завідувач кафедри російської мови в Тюмені (Росія), у 1951—1953 рр.— у Бухарському (Узбекистан), завідувач кафедри мовознавства Черкаського педагогічного інституту. Протягом 1959—1982 рр. був завідувачем відділу теорії української літературної мови Інституту мовознавства ім. О. Потебні АН УРСР і водночас (1960—1985) професором Київського педагогічного інституту. Найважливіші праці: „Мова української преси (кінець XIX — початок XX ст.)" (1970) та ін., співавтор вузівських підручників з сучасної української мови, історичної граматики української мови та ін.

35. Див.: Арсенич П. І. та ін. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження.— К., 1987.

36. Див. примітку 28.

37. Див.: Дзендзелівський Й. О. Листи українських вчених до В. Ягича (II). Листи О. О. Потебні до В. Ягича // Зборник Матице српске за славистику.— Брой 37/1989.— С. 147—160.

38. Гамм Йосип (Hamm Josip, 3 грудня 1905—23 листопада 1986) — хорватський славіст, фонолог. Славістику вивчав у Загребському, потім у Краківському, Львівському та Варшавському університетах. У 1930—1944 рр. учителював у гімназіях у Приштвіні, Карловці, Загребі, у 1933—1946 рр. позаштатний лектор польської мови, з 1948 р. доцент, з 1958 р. професор Загребського, з 1960 р. Віденського університетів, керівник кафедри останнього; з 1964 р. член-кореспондент, з 1966 р. академік Австрійської АН та ін., honoris causa Вроцлавського, Київського університетів. Досліджував хорватські говори, старослов'янську мову, старохорватські пам'ятки тощо. Найважливіші праці: „Govor Otok Susak“ (1957), „Gramatik der serbokroatischen Sprache“ (1967), „Phonologie der Gegenwart“ (1967) та ін. Приятелював з проф. Й. Дзендзелівським, який для його потреб виготовив фотокопії сербських рукописів, що зберігаються в Одеській публічній бібліотеці. У свою чергу Й. Гамм надіслав проф. Й. Дзендзелівському ксерокопії листів українських, провідних польських та російських мовознавців, що зберігаються у Загребі в архіві В. Ягича. Досі опубліковано листи Д. Багалія, І. Верхратського, Ф. Вовка, Я. Головацького, М. Грунського, А. Кримського, О. Маковея, О. Огоновського, І. Панькевича, Ф. Перфецького, О. Потебні, М. Сумцова, Є. Тимченка; Я. Бодуена де Куртене, А. Калини, Я. Карловича, А. Кринського, Я. Лося, Л. Маліновського, К. Ніча, Я. Розвадовського, Г. Улашина; О. Петрова.

39. Див. також: Зборник Матице српске за славистику.— Брой 41/1991.— С. 165—185.

40. Тараненко Олександр (24 червня 1949) — український мовознавець, 1973 р. закінчив Дніпропетровський університет, з того ж року в Інституті мовознавства АН УРСР, з 1987 р.— завідувач відділу лексикографії, у 1991—1998 рр.— директор Інституту української мови, з 1998 р. завідувач відділу лексикографії, термінології та ономастики цього інституту, заступник головного редактора журналу „Мовознавство“, співголова редколегії „Українська мова. Енциклопедія“.

41. Тимченко Євген (22 жовтня 1866—22 травня 1944) — український філолог, перекладач, у 1888—1890 рр. навчався у Петербурзькому університеті (вільний слухач), у 1891—1893 рр. працівник державних установ Києва і Чернігова, 1910 р. закінчив Київський університет, з 1910 р. приват-доцент, доцент, з 1915 р. професор Варшавського, у 1918—1932 рр. Київського університетів, один з організаторів (1918) УАН, академік УАН, з 1929 р. член-кореспондент АН СРСР. Найважливіші праці: „Курс історії українського язика. Вступ, фонетика“ (1927, 2-ге вид. 1930), дослідження з синтаксису, діалектології. Тут йдеться: Жовтобрюх М. А. Євген Костянтинович Тимченко — вчений і педагог (До 125-річчя від дня народження) // Мовознавство.— 1991.— № 5.— С. 63—69.

42. Див. примітку 35.

43. Витвицький Теодор (1783 (?)—27 травня 1862) — священик с. Делешева Городенківського р-ну (тепер Івано-Франківської обл.), лексикограф (москвофіл). Див. примітку 33.

44. Головацький Яків (псевдонім Головацький Ярослав, Русин Гаврило, Балагур Яцко та ін., 29 жовтня 1814—13 травня 1888) — український мовознавець, етнограф, фольклорист, педагог, громадський діяч. У 1842—1848 рр. священик, у 1848—1867 рр. професор, у 1863—1864 рр. ректор Львівського університету, у 1868—1888 рр. голова Віленської археографічної комісії. Належав до „Руської трійці“, організував випуск альманаху „Русалка Дністровая“. Найважливіші праці: „Народные песни Галицкой и Угорской Руси“ (т. 1—4, 1878), „Розправа о языцѣ южнорусскôмъ и єго нарѣчіяхъ“ (1850), видавав пам'ятки, підготував український діалектний словник (А—З) (1857—1859) та ін.

45. Лінде (Linde) Самуїл Богуміл (24 квітня 1771—8 серпня 1847) — відомий польський лексикограф: „Słownik języka polskiego“. 1807—1813.— Т. 1—6; 2-ге вид. Львів, 1854—1860; 3-тє вид. фотоофсетне.— Варшава, 1951.

46. Див. примітку 26.

47. Третій том „Лінгвістичного атласу українських народних говорів Закарпатської області України“ Й. Дзендзелівського вийшов у жовтні 1993 р. Спонсори видання: Закарпат-

ський Інститут удосконалення кваліфікації вчителів, Йосип Тереля (Торонто, Канада), Комерційний банк науково-технічного прогресу „Дніпро" (Дніпропетровськ), завод „Електрон" (Воловець), колгосп „Карпати" (с. Розтока Воловецького р-ну).

48. Панькевич Іван (криптоніми І. П., П., П. І., 6 жовтня 1887—25 лютого 1958) — український мовознавець, літературознавець, фольклорист, етнограф, мистецтвознавець, історик, педагог, громадський діяч. По закінченні Віденського університету (1912) викладач, доцентココ Тересвянської консулярної академії у Відні, з 1919 р. учитель гімназії в Ужгороді, з 1939 р. доцент Українського вільного університету, з 1947 р. професор Празького Карлового університету, дійсний член НТШ, редактор „Наукового збірника товариства „Просвіта" (1922—1938), видань „Підкарпатська Русь", „Учитель", „Вінок". Досліджував писані пам'ятки, закарпатські та лемківські говори. Найважливіші праці: „Українські говори Підкарпатської Руси і сумежних областей. Звучня і морфологія" (1938), „Нарис історії закарпатських говорів", ч. І. „Фонетика" (1958) та ін.

49. Див. примітку 2.

50. Див. примітку 8.

51. Курашкевич (Kuraszkiewicz) Владислав (22 лютого 1905—10 березня 1997) — польський славіст. З 1929 р. по закінченні Львівського університету працював у краківських гімназіях. З 1936 р. професор Люблінського університету. Від 1947 р. проф. Люблінського та Вроцлавського, з 1950 р. Познанського університетів, з 1947 р. член Польської академії мистецтв, з 1967 р.— Польської АН. Дослідник писаних пам'яток та діалектів. У 1985 р. видав збірник своїх праць „Ruthenica. Studia z historycznej i współczesnej dialektologii wschodniosłowiańskiej" (Warszawa, 1985). У листі йдеться про: Munere linguistica Ladislaa Kuraszkiewicz dedicata.— Wrocław, 1993.

52. Маркусь Василь (27 грудня 1922) — американський (українського походження) історик і політолог. Під час наукової конференції з проблем Карпат проф. Й. Дзендзелівський попросив його взяти для проф. Ю. Шевельова третій том атласу, що тільки-но вийшов з друку.

53. Йдеться про переданий американському НТШ у Нью-Йорку відзив-рекомендацію Ю. Шевельова на дібрані для передруку вибрані статті проф. Й. Дзендзелівського у збірнику „Українське і слов'янське мовознавство" (Львів, 1996), що його видано завдяки фінансовій підтримці НТШ в Америці та сприянню Львівської книжкової фабрики „Атлас".

54. Смаль-Стоцький Роман (28 січня 1893—27 квітня 1969) — український філолог-славіст. Навчався у Віденському, Ляйпцизькому, Мюнхенському університетах. З 1917 р. викладач Орієнтальної академії у Берліні, у 1923—1924 рр. професор Українського вільного університету, в 1926—1939 рр.— Варшавського, 1939—1945 рр. Празького Карлового університетів, з 1952 р. голова НТШ у США, з 1955 р. президент НТШ у США. Найважливіші праці: „Значення українських прикметників" (1925), „Примітивний словотвір" (1929), „Українська мова в Советській Україні" (1936, 1969). Автор статей з етимології, лексикології.

55. Мова Василь (літературний псевдонім Василь Лиманський, 13 січня 1842—13 червня 1891) — український письменник, родом з Кубані. Закінчив Харківський університет, працював учителем, судовим слідчим, мировим суддею. У художніх творах змальовував переселення українських селян на нові землі, відтворював побут кубанських українців у 50-х рр. XIX ст. Видно, у зв'язку зі сторіччям від дня народження Василя Мови Ю. Шевельов умістив про нього замітку в серпневому номері газети „Нова Україна". А в газеті „Краківські вісті" 1943 р. про цього талановитого письменника Ю. Шевельов подав велику статтю (листопад, № 246—248); Твори / За редакцією і зі вступною статею Ю. Шевельова.— Мюнхен, 1968.— 382 с. Тут йдеться про дослідження Ю. Шевельова новознайдених архівних матеріалів письменника.

56. Чендей Іван Михайлович (20 травня 1922) — закарпатський письменник.

57. Смаль-Стоцький Степан (21 січня 1856—18 серпня 1938) — український мовознавець, педагог, громадський діяч. З 1885 р. проф. Чернівецького, з 1921 р. Празького Карлового, Українського вільного університетів, Слов'янського інституту (з 1927 р.) в Празі, з 1899 р. дійсний член НТШ, з 1918 р. академік УАН. Автор праць: „Розвиток поглядів про сім'ю слов'янських мов і їх взаїмне спорідненя" (1925, 1927), „Українська мова, її початки, розвиток та характеристичні її прикмети" (1933), „Питання про східнослов'янську прамову" (1937), „Grammatik der Ruthenischen (ukrainischen) Sprache" (1913).

58. Колесса Олександр (псевдоніми і криптоніми Олекса Ходовицький, О. К., К-а, 24 квітня 1867—9 травня 1945) — український мовознавець, літературознавець, фолькло-

рист, поет, громадський діяч. З 1898 р. професор Львівського, з 1926 р. Празького Карлового, з 1920 р. Українського вільного університетів. Один із засновників останнього, його ректор у 1921—1922, 1925—1928, 1935—1937, 1943—1944 рр. З 1899 р. дійсний член НТШ, з 1907 р.— Українського наукового товариства в Києві та ін. Досліджував українські писані пам'ятки, автор праць „Погляд на історію української мови" (1924), „Bibliography of the Ukrainian Language" (1926) та ін.

59. Див. примітку 41.

60. Доісторичним періодом закарпатських говорів Й. Дзендзелівський цікавився й далі; див. його „Закарпатські говори та питання генези української мови" (Третій Міжнародний конгрес україністів 26—29 серпня 1996 року. Мовознавство.— Харків, 1996.— С. 160—165); його ж. „Проблеми дослідження українських карпатських говорів як латеральних" (2001). Оскільки українські чи протоукраїнські закарпатські говори існували ще до приходу кочових племен мадяр у Середньодунайську низовину в 898 р., то вони стикалися з південними слов'янами, про це переконливо свідчать численні закарпатсько- (чи карпатсько-)-південнослов'янські лексичні паралелі; див. його ж „Укр. діал. óболок, óблак, óблок, словац. oblok, діал. oblak, хорв. діал. oblak, oblok, словен. діал. oblok та ін. „вікно" (1999), „Кілька карпатоукраїнсько-балканських паралелей", „Ще одна карпатоукраїнсько-південнослов'янська лексична паралель; укр. діал. вересло́, серб. і хорв. вре́сло, врије́сло".

61. Бевзенко Степан (7 серпня 1920) — український мовознавець, педагог. Доцент, професор Ужгородського, з 1962 р.— Одеського, у 1982—1991 рр.— Київського педагогічного університетів. Найважливіші праці: „Історична морфологія української мови. Нариси із словозміни та словотвору" (1960), „Українська діалектологія" (1980) та ін.

62. Сімович Василь (псевдоніми Верниволя В., Сімартич, Васаген; криптоніми В. С., Вв., В-я та ін.; 9 березня 1880—13 березня 1944) — український мовознавець, у 1904—1914 рр. викладач учительської семінарії у Чернівцях, у 1914—1919 рр. керівник шкіл, учительських курсів і редактор періодичних видань у таборах полонених українців з російської армії в Австрії та Німеччині. З 1929 р. професор, а у 1926—1930 рр.— ректор Українського педагогічного інституту в Празі. З 1933 р.— у Львові, займається видавничою і редакторською діяльністю, працює в редакції „Української загальної енциклопедії" (1930—1935). У 1940—1941 рр.— професор, завідувач кафедри української мови, декан філологічного факультету Львівського університету, з липня 1941 р. його ректор; з 1923 р. дійсний член НТШ. Найважливіші праці: „Граматика української мови для самонавчання та в допомогу шкільній науці" (1921, фотопередрук проф. Горбача 1986 р. у Мюнхені), „Українські йменники чоловічого роду на -о в історичному розвитку" (1929), „Українські чоловічі імення осіб на -но" (1931) та ін. Тут йдеться про двотомне видання творів В. Сімовича в Оттаві (Канада).

63. Гарайда Іван (29 січня 1905—13 грудня 1944, помер у в'язниці) — український філолог, історик, перекладач. Закінчив 1928 р. Будапештський університет, того ж року вступив на філологічний факультет в університеті Пейч, з 1930 р. стипендіат польського уряду для вивчення польсько-угорських взаємозв'язків, слухач філологічного факультету Краківського університету, влітку 1934 р. отримав диплом магістра історії, викладач угорської мови, з 1938 р., крім того, учитель Краківського IV ліцею та гімназії. 6 листопада 1939 р. заарештований разом з професорами Краківського університету та інших вищих шкіл, весною 1940 р. звільнений і в 1941 р. в Ужгороді обійняв посаду директора „Подкарпатського общества наук". 27 листопада 1944 р. заарештований. Незабаром й помер. Найважливіші праці: „Причинки до поясненя названъ нашихъ селъ", що в часописі „Зоря—Hajnal" паралельно надрукована українською та угорською мовами, „Граматика руського языка" (1941). Працював над польсько-угорським, угорсько-українським та українсько-угорським словниками. З 15 червня 1944 р. на 2—4 с. обкладинок двотижневика „Лѣтературна недѣля" розпочав друк свого словника іншомовних слів „Причинки до словаря чужихъ словъ"; до 15 жовтня 1944 р. доведено до слова „басейнъ". Протягом короткого часу на посаді директора „Подкарпатського общества наук" проявив себе як здібний науковець і неабиякий організатор. Кероване ним товариство мало три видання: „Лѣтературна недѣля" літературно-публіцистично-етнографічний двотижневик, „Зоря—Hajnal" науковий квартальний та молодіжний місячник „Руська молодежь", всі 1941—1944 рр. Докладно див.: Дзендзелівський Й. О. Гарайда як філолог // Acta Hungarica. 1996—1997, VII—VIII роки видання.— Ужгород; Дебрецен, 1998.— С. 144—167.

64. Митрюк (по чоловікові Ільчук) Лілея — студентка-заочниця 1994 р. VI курсу філологічного факультету, тепер вчителька середньої школи № 1 у селищі Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. Дипломна робота: „Мова художніх творів, виданих на

Закарпатті в 40-х роках XX ст." (на матеріалі творів: „Ірину засватали й інші оповіданя" А. Маркуша (Ужгород, 1940), „Оповідання Пасічника" Ф. (псевдонім Ф. Потушняка) (Ужгород, 1942), „Юрій Чорний. Повість" Ю. Станинця (Ужгород, 1943), „Гуцульська помста" А. Ворона (Ужгород, 1944). Через матеріальні умови (жила сама з матір'ю) продовжувати навчання далі не змогла.

65. Цього зробити не вдалося. Дипломна робота для друку була передана в журнал „Карпатський край", проте через аварію в будинку не збереглася.

66. Мушинка Микола (20 лютого 1936) — український фольклорист, етнограф, літературознавець, культурно-освітній діяч. Після закінчення 1959 р. Празького Карлового університету працював у 1960—1970 рр. у Кабінеті україністики філософського факультету у Пряшеві Кошицького університету. З 1990 р. завідувач науково-дослідного відділу кафедри україністики філософського факультету у Пряшеві Кошицького університету. Кандидат філологічних наук (1967), доктор філологічних наук (1992), академік НАН України (1997). Голова Асоціації україністів Словаччини. Координатор НТШ у Словаччині. Найважливіші праці: „З глибини віків" (1967), „Володимир Гнатюк — дослідник фольклору Закарпаття" (1976); „Володимир Гнатюк — життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства" (1987).

67. Див.: Записки НТШ.— Львів, 1995.— Т. CCXXIX.— С. 457—485. Йдеться про написання І. Зілинським для енциклопедії „Украинский народ в его прошлом и настоящем" нарису українських говорів та карти їх класифікації. Однак цей нарис не був опублікований і слідів його й досі не знайдено. І. Зілинський паралельно готував аналогічний нарис для „Энциклопедии славянской филологии", але й він не був надрукований.

68. Див. примітку 55.

69. Див. примітку 8.

70. Див. примітки 8, 66.

71. Закревська Ярослава (14 грудня 1931—2 вересня 1999) — український мовознавець. З 1956 р. працювала в Інституті суспільних наук АН УРСР, з 1993 р.— Інституті українознавства НАН України. Найважливіші праці: „Нариси з діалектного словотвору в ареальному аспекті" (1976), у співавторстві; „Атлас української мови". Т. 2 (1988), „Общекарпатский диалектологический атлас". Т. 1—4 (1989—1994), „Общеславянский лингвистический атлас. Серия лексико-словообразовательная. Животный мир" (1988) та ін.

72. Див. примітку 63.

73. Див.: Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900—1941). Стан і статус // Сучасність.— 1987 (переклад з англійської мови Оксани Соловей). Передрук у видавництві „Рута" в Чернівцях 1998 р. (до 90-річчя від дня народження).

74. Див. примітку 53.

75. Див. примітку 8.

76. Див. примітки 8, 66.

77. Див. примітку 67.

78. О. Шахматов редагував якусь частину матеріалів до енциклопедії „Украинский народ в его прошлом и настоящем", а „Энциклопедией славянской филологии" займався В. Ягич.

79. Див. примітку 38.

80. Рігер (Rieger) Януш (20 вересня 1934) — польський мовознавець. З 1960 р. працював в Інституті славістики Польської АН, у 1972—1993 рр. завідував сектором української мови, з 1993 р. професор Варшавського університету. Найважливіші праці: „Atlas gwar bojkowskich" (1—7, 1980—1991 у співавторстві), „Słownictwo i nazewnictwo łemkowskie" (1985), „A Lexical Atlas of the Hutsul Dialects" (1996).

81. Янів (Janów) Ян (22 листопада 1888—17 грудня 1952) — польський філолог. Після закінчення 1913 р. навчався у 1913—1914 рр. у Німеччині та Швейцарії. Під час світової війни потрапив у російський полон. Був професором Ташкентського університету. З 1925 р. доцент, з 1927 р. професор Львівського, Краківського, Ягеллонського університетів, член

Польської АН (з 1945 р.). Поряд з полоністикою займався україністикою та богемістикою: „Gwara małoruska Moszkowiec i Siwki naddniestrzeńskiej z uwzględnieniem wsi okolicznych" (1926), „Z fonetyki gwar huculskich" (1928), „Wpływ słownictwa rumuńskiego na Podkarpacie, osobliwie na gwarzę huculską" (1938).

82. Кисілевський Кость (23 лютого 1890—20 вересня 1977) — український філолог. Навчався в Ляйпцизькому та Віденському університетах, учителював у гімназіях та учительських семінаріях Станіславова (тепер Івано-Франківськ), Городка, Львова, Рогатина. З 1938 р.— професор Педагогіуму у Львові, з 1939 р.— професор Львівського університету. Від 1959 р.— професор Українського вільного університету в Мюнхені. З 1959 р. у США. У цьому випадку особливе значення мають його праці про покутсько-буковинські говори.

83. Купчинський Олег (18 травня 1934) — український філолог, історик. Науковий секретар НТШ, перший заступник його голови, він же редактор збірника „Українське і слов'янське мовознавство".

84. Максимович Іван (?—1732) — український лексикограф, перекладач. Йдеться про його рукопис „Dictionarium latino-slavorum" 1718—1724 рр., який фотомеханічним способом 1991 р. у Мюнхені опублікував О. Горбач у двох книжках. Рукопис „Dictionarium latino-slavorum" зберігається у Російській національній бібліотеці в Санкт-Петербурзі.

85. У виданні листів І. Зілинського до В. Ягича в Німеччині О. Горбач, очевидно, міг би певною мірою посприяти. Але видані з належними коментарями — хай навіть і без паралельного перекладу по-українськи,— вони за обсягом становили солідний том. Справа знов-таки впирається у кошти.

86. Волніч-Павловська (Wolnicz-Pawłowska) Єва (1947) — польський мовознавець. Працює в українському секторі Інституту славістики Польської АН. Найважливіші праці: „Osiemnastowieczne imiennictwo ukraińskie w dawnym województwie ruskim".— Wrocław, 1978; ряд праць у співавторстві.

87. Олександр Потебня. Мова. Національність. Денаціоналізація. Упорядкування і вступна стаття Юрія Шевельова.

88. Йдеться про: Shevelov G. Y. Prolegomena to Studies of Skovoroda's Language Style // In and around Kiev.— Heidelberg, 1991.— S. 251—257.

89. Див. примітки 33, 43.

90. Бачка — урожайна низовина між Дунаєм і долішньою Тисою, головна частина якої з 1918 р. належить Югославії.

91. Див.: Дзендзелівський Й. О. Мова бачванців як засіб датування явищ лемківського діалекту // Руснаци-русини. 1745—1995. Зборнік роботох зоз медзинароднеи науковеи конференциї „Приселянє и живот руснацох у Бачкей, Сриму и Славониї 1745—1995" отриманей у Новом Саде 2.—28. октембра 1995.— Нови Сад, 1995.

92. Див. примітку 80.

93. Очевидно, йдеться про: Rieger J. Słownictwo i nazewnictwo łemkowskie.— Warszawa, 1995.

94. Див. примітку 83.

95. Див. примітку 85.

96. Див. примітку 88.

97. Ініціатором перекладу „Історичної фонології української мови" з англійської Ю. Шевельова на українську був Я. Рігер. Він підібрав перекладачів; ними були кандидати філологічних наук, доценти Сергій Вакуленко (Харківський педагогічний університет) та Андрій Даниленко. Десь половину перекладу версифікував автор. За словами Я. Рігера, книга уже в роботі і ще цього року мала б вийти друком у Харкові. Вихід друком монографії Юрія Володимировича Шевельова в перекладі з англійської на українську мову „Історична фонологія української мови" офіційно датується: Харків, 2002.— 1054 с. + 4 мапи.

98. Йдеться про: „A Lexical Atlas of the Hutsul Dialects of the Ukrainian Language"; див. примітки 80, 92.

99. Див. примітки 80, 93.

100. Ніщинський Петро (псевдонім Байда; 21 вересня 1832—16 березня 1896) — український філолог-класик, письменник-перекладач, композитор. Навчався у Київській духовній семінарії. 1856 р. закінчив філологічний і богословський факультети Афінського університету, захистив магістерську дисертацію. Працював учителем у 1857—1860 рр. у Петербурзі, у 1860—1875; 1882—1888 рр. в Одесі; у 1875—1882 рр. в Ананьєві; у 1888—1890 рр. у Бердянську. Переклав українською мовою „Антігону" Софокла, 1883; „Одіссею" Гомера, видав у Львові 1889, 1892 рр.; 6 пісень з „Іліади" Гомера, 1902—1903; грецькою мовою — „Слово о полку Ігореві" (1881). Автор шкільних підручників грецької мови, розвідки про грецьку музику та метрику.

101. Мова, див. примітку 55.

102. Особу не ідентифіковано.

103. Див. примітку 88.

104. Павлюк Микола (Pavliuc Nicolae, 11 грудня 1927) — український філолог. У 1967—1974 рр. доцент Бухарестського університету (керівник українського відділення філологічного факультету), з 1974 р. в Торонто вчитель коледжу, з 1976 р. викладач, з 1990 р. професор Торонтського університету. Дослідник українських говорів на території Румунії, автор „Курсу історичної граматики української мови", шкільних підручників з української мови.

105. Довгович (справжнє прізвище Довганич) Василь (березень 1783—13 грудня 1849) — український поет, філософ, мовознавець, церковний діяч. Навчався у богословських семінаріях Великого Варадина (тепер Ораду — Румунія), Трнави (Словаччина) та Ужгорода; член-кореспондент Угорської АН з 1831 р. Священик, працював у с. Довге, Великі Лучки, Мукачевому, Ужгороді, Хусті.

106. Пам'ятку підготовлено до друку.

## Котович В. Походження назв населених пунктів Опілля.— Дрогобич, 2000.— 156 с.

Вивчення власних назв активізувалося після IV Міжнародного конґресу славістів, що відбувся у Москві 1958 р. Відтоді ономастика посідає важливе місце серед галузей загального слов'янознавства, збагачуючись щораз новими підходами, методами, джерельними матеріалами. Як стверджує С. Бевзенко, найкраще досліджена сьогодні українська гідронімія, оскільки „вона одержала найповніший опис з усієї території України“[1]. Інші ж ономастичні класи вивчені фраґментарно. На превеликий жаль, українська мовознавча наука не має на сьогодні ономастичного атласу, загальноукраїнського топонімічного словника.

У сучасних умовах успішно розвивається насамперед реґіональна топонімія. Зібрано та опрацьовано топоніми Буковини, Одещини, Ровенщини, Полтавщини, Закарпаття, Тернопільщини, Дніпро-Бузького та Дністровсько-Бузького межиріччя, Львівщини, Прикарпаття, Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини, Покуття та ін. Дослідники топонімії зосереджують свою увагу передовсім на вивченні ойконімів та гідронімів, розглядають становлення і розвиток топонімійних типів протягом конкретних історичних періодів, показують їх динаміку та продуктивність, аналізують словотвірну структуру й етимологію окремих назв, подають першофіксації географічних назв за писемними джерелами різних хронологічних зрізів.

Як справедливо зазначає Зеновія Франко, „кожний топонім — це вціліла мовно-археологічна пам'ятка, в якій можемо тільки реставрувати семантичну, словотвірну, словозмінну структури і, відштовхуючись від них, із більшою чи меншою вірогідністю пов'язувати топонайменування з певною епохою чи часом виникнення“[2].

Традиційно вивчення географічних назв провадиться у двох напрямах: 1) як дослідження окремих топонімів; 2) як дослідження окремої топонімічної сукупности, яка виникає на основі спільного лексико-семантичного значення основ чи структурно-морфологічної будови (або одного і другого) та аналізується в межах одного ареалу. Ряд дослідників уважає, що саме другий напрям у дослідженні топонімів надійніший і структурно виразніший, особливо при аналізі давніх топонімійних шарів[3]. Власне таким чином через морфологічну будову топоніма робить-

---

[1] Бевзенко С. П. Історія українського мовознавства. Історія вивчення української мови.— К., 1991.— С. 85.

[2] Франко З. Хто ми? Звідки родом? — К., 1990.— С. 27.

[3] Див. докладніше: Купчинський О. А. Найдавніші слов'янські топоніми України як джерело історико-географічних досліджень.— К., 1981.— С. 10.

ся спроба глибше проникнути в історію, хронологію, географію поширення окремих топонімічних моделей, а отже, наблизитися у розв'язанні деяких історичних проблем, пов'язаних із просторовою структурою суспільства, його консолідацією, процесом заселення територій та ін.

Дослідження Віри Котович „Походження назв населених пунктів Опілля" органічно входить у систему праць, присвячених реґіональній ойконімії, які впродовж останнього десятиліття активно виконуються у визнаному ономастичному осередку — на кафедрі українського та загального мовознавства Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка під керівництвом доктора філологічних наук, професора Дмитра Бучка. Об'єктом вивчення стали ойконіми Опілля, давньозаселеної української території, які дотепер цілісно і комплексно не аналізувалися. Джерельним матеріалом для написання цієї монографії стала спеціально укладена картотека, яка налічує 3785 варіантів найменувань опільських поселень. Основні засади ареального дослідження ойконімії Опілля втілюються у теоретичному і практичному аспектах.

Рецензована праця складається зі вступу, теоретичного розділу, словника ойконімів, висновків, короткого словника лінґвістичних термінів, списку джерел та умовних скорочень.

У теоретичному розділі монографії „Розвиток ойконімічної системи Опілля" (С. 10—47) процес становлення окремих топонімічних моделей простежується крізь призму писемних джерел (від найдавніших до сучасних). Це дає змогу авторові рецензованої монографії визначити ступені продуктивности окремих топонімічних моделей у різні хронологічні періоди, показати розвиток і динаміку цих моделей, створивши власну топонімічну класифікацію: 1) моделі, що від XIV ст. уже були непродуктивними, а історичні пам'ятки подальших століть тільки зберегли першофіксації давніх утворень (деривати на ***-jь, *-je, *-ja, -ичі**); 2) моделі, що мали тенденцію до зменшення (утворення на **-івці, -инці, -ани, -ець, -иця**); 3) моделі, продуктивність яких зростала впродовж останніх століть (утворення на **-івка**, топонімічна метонімія, субстантивовані ойконіми); 4) моделі з порівняно сталою продуктивністю в аналізований період (утворення на **-ів, -и/-і**, конфіксальні утворення, префіксальні деривати); 5) моделі, які протягом досліджуваного періоду відзначалися як зростанням, так і занепадом (утворення на **-и/-і, -ин**, складені ойконіми).

На основі словотвірного аналізу В. Котович виділяє дві великі групи ойконімів: 1) первинні ойконіми (ойконіми на **-ичі, -івці, -инці, -ани/-яни, -и/-і**, а також ойконіми, утворені від безсуфіксних та суфіксних апелятивів шляхом топонімійної метонімії; із суфіксом ***-ьje, *-ѣja** у складі конфіксів, відгідронімні ойконіми на **-ець, -иця**; відтопонімічні деривати, утворені шляхом перенесення відомої назви поселення на новозаснований населений пункт); 2) вторинні ойконіми (ойконіми з давніми суфіксами ***-jь, *-je, *-ja**; із суфіксами **-ів (-ева, -ове, -ово), -ин, -івка**; префіксальні ойконіми; субстантивовані ойконіми; складні та складені ойконіми, а також демінутивні відтопонімічні суфіксальні деривати).

Вважаємо, що названі класифікації загалом правильно відображають закономірності та особливості розвитку ойконімів Опілля. Аналіз найменувань поселень Опілля проведено на належному науковому рівні з урахуванням різних мотиваційних ознак, етимологій, реконструкцій давніх імен тощо. У похідних ойконімах звертається увага і на твірну основу, і на словотворчий формант. Такий усебічний опис структури ойконімів дає змогу побачити не лише віддзеркалення мовних явищ на прикладі конкретного ономастичного класу, але й певним чином з'ясувати деякі певні тенденції у походженні власних назв (зокрема ойконімів) на загаль-

нослов'янському мовному обширі. Майже кожна давня назва Опілля, відображаючи частину історії українського народу, пов'язує українську територію зі слов'янським світом. Навіть звукове сприйняття опільських ойконімів, на нашу думку, має загальнослов'янський характер. Наприклад: Бабин, Гута, Возовиця, Вербники, Березина, Біле, Діброва, Підлісне, Лука, Луги та ін.

Найцікавішим, безперечно, є Словник ойконімів Опілля (С. 48—134), укладений на основі рукописів, стародруків, карт, довідників, власних матеріалів. У кожній словниковій статті подається локалізація ойконіма, його фіксація в історичних пам'ятках, наводяться фонетичні, графічні та морфологічні варіанти ойконімів, розкривається їх етимологія, а також додається короткий семантико-словотвірний коментар. Добір і розміщення матеріалу всередині словникових статей, їх структура цілком підпорядковані вимогам лаконізму і максимальної інформаційности. Вважаємо, що цей лексикографічний матеріал може бути використаний при створенні загальноукраїнського топонімічного словника та ономастичного атласу.

На сьогодні ні одна слов'янська країна не може похвалитися створенням ономастичного атласу, в якому були б враховані дані з усієї мовної території. Бракує єдиного координаційного центру і в Україні. На нашу думку, цю місію повинна взяти на себе Українська ономастична комісія, яка діє при Національній академії наук України. Власне вона покликана розробити концепцію створення ономастичного атласу України, власне вона повинна координувати роботу з укладання топонімічного словника, узагальнюючи досвід окремих ономастичних осередків.

Наприкінці хочемо висловити авторці рецензованої монографії кілька зауважень та побажань.

Кожна топонімічна робота цінна не лише зібраним ономастичним матеріалом, але й картами, які покликані ілюструвати основні закономірності розвитку топонімічних явищ, показувати їх динаміку, зв'язки між ойконімією та соціальними, демографічними, природними процесами, явищами тощо. Тому можна було включити у роботу хоча б кілька таких карт.

Виникнення ойконіма пов'язане не лише з мовними чинниками, дуже часто ойконіми є продуктами певного відтинку історії того чи того реґіону, а тому в роботі можна було б більше уваги звернути на зв'язок з історією, тобто посилити у дослідженні власне історичний аспект.

При вивченні ойконімів, на нашу думку, варто також залучати більше діалектного матеріалу, визначаючи таким чином ступінь впливу діалектних явищ різного характеру на формування ойконімійної системи.

Ще кілька конкретних зауважень: при ойконімах німецького походження треба подавати найбільш вірогідну мотивацію, використовуючи праці німецьких ономастів чи дані лексикографічних робіт. У словнику бажано подавати наголос при реєстрових словах.

Рецензоване дослідження ойконімії Опілля має безсумнівну наукову цінність, оскільки вперше вводиться у науковий обіг опільський ойконімічний матеріал, який є складовою частиною українського ономастикону.

*Ольга КРОВИЦЬКА*

### Кровицька О. Назви осіб в українській мовній традиції XVI—XVIII ст. Семантика і словотвір.— Львів, 2002.— 211 с.

Словотвірний аналіз лексики української мови, вивчення словотвірної структури похідних — одне з найважливіших завдань лінґвістичного дослідження лексики на рівні дериватології. Українське словотворення було об'єктом дослідження впродовж усього розвитку вітчизняного мовознавства, а особливе зацікавлення питаннями словотворення спостерігаємо кілька останніх десятиріч. Це безпосередньо пов'язано з певною інтенсифікацією вивчення української мови, з виділенням у ній різних рівнів, з виявленням внутрішніх джерел поповнення її словотвірного запасу.

Важливість вивчення будови похідних слів, його наукове і практичне значення загальновідомі.

У системі іменника української мови назви осіб становлять значний за кількістю пласт похідної лексики, для якої характерною рисою є висока продуктивність. Тому закономірно, що цей пласт дериватів має численних дослідників, таких, як І. Ковалик[1], Я. Закревська[2], Г. Дідківська[3], К. Городенська[4], Н. Клименко[5], З. Сікорська[6], О. Захарків[7], В. Коломієць[8], Л. Родніна[9] та ін.

У їхніх працях здійснено словотвірний аналіз різних груп назв осіб на сучасному мовному ґрунті. А от робіт, у яких було б проаналізовано словотвірну структуру назв осіб окремих пам'яток або писемних пам'яток певного століття чи окремих століть набагато менше. Серед них можна назвати роботи П. Білоусенка[10],

---

[1] Ковалик І. І. Питання слов'янського іменникового словотвору.— Львів, 1958.— Ч. 1.— 153 с.; його ж. Словотворча категорія слов'янських назв осіб за їх національною і територіальною приналежністю // Питання слов'янського мовознавства.— Львів, 1958.— Кн. 5.— С. 139—153; його ж. Распространение слов на *-тель* в восточнославянских языках // Актуальные проблемы лексикологии восточнославянских языков.— Днепропетровск, 1975.— С. 166—168; його ж. Своєрідні особливості іменникового словотвору української мови // Граматичні та стилістичні студії з української та російської мов.— К., 1965.— С. 69—89.

[2] Закревська Я. В. Нариси з діалектного словотвору в ареальному аспекті.— К., 1976.— 162 с.

[3] Дідківська Г. Г. Назви осіб за професією у сучасній українській мові // Мовознавство.— 1969.— № 5.— С. 18—23; Дідківська Г. Г., Родніна Л. О. Словотвір, синонімія, стилістика.— К., 1982.— 170 с.

[4] Городенська К. Г. Семантичні функції дериваційних морфем // Мовознавство.— 1987.— № 1.— С. 20—30; Городенська К. Г., Кравченко М. В. Словотвірна структура слова. Відіменні деривати.— К., 1981.— 199 с.

[5] Клименко Н. Ф. Система афіксального словотворення сучасної української мови.— К., 1975.— 186 с.

[6] Сикорская З. С. Суффиксальное словообразование имен существительных в украинских говорах юго-восточного пограничья / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— К., 1972.— 29 с.; її ж. Сучасна українська мова. Словотвір і морфеміка.— Луганськ, 2000.— 174 с.

[7] Захаркив А. Т. Словообразование имен существительных бойковского диалекта (названий носителя процессуального признака) / Дисс. ... канд. филол. наук.— Львов, 1981.— 281 с.

[8] Коломієць В. Т. Розвиток словотвору слов'янських мов у післявоєнний період.— К., 1975.— 302 с.

[9] Родніна Л. О. Варіанти назв осіб за місцем проживання і національністю в сучасній українській мові // Славістичний збірник.— К., 1963.— С. 188—197; її ж. Про морфологічні варіанти іменників у сучасній українській мові // Дослідження з мовознавства.— К., 1963.— Вип. 2.— С. 52—61.

[10] Білоусенко П. І. Історія суфіксальної системи українського іменника (назви осіб чоловічого роду).— К., 1993.— 215 с.

Ф. Ткача[11], В. Токара[12], Є. Чернова[13], А. Бурячка[14], М. Худаша[15], окремі статті І. Олійника[16]. Теоретичні питання історичного словотвору знайшли своє вирішення у фундаментальній праці Л. Гумецької „Нарис словотворчої системи української актової мови XIV—XV ст.“ (К., 1958), в „Історичній граматиці української мови“ — автор розділу С. Самійленко (К., 1962).

Отже, наша дериватологічна наука сьогодні лише розкриває деякі грані пізнання системи українського словотворення в його історичному аспекті. Свій внесок у цьому зробила Ольга Кровицька, взявши за об'єкт дослідження назви осіб у пам'ятках української мови XVI—XVIII ст.

Матеріалом для написання монографічного дослідження „Назви осіб в українській мовній традиції XVI—XVIII ст. Семантика і словотвір“ послужила авторська картотека з 2400 одиниць, дібраних із двох лексичних картотек: „Історичного словника українського язика“ за ред. Є. Тимченка та „Словника української мови XVI — першої половини XVII ст.“, які зберігаються в Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. До картотеки ввійшов також матеріал із ще не опрацьованих пам'яток.

О. Кровицька у своїй роботі ставить собі за мету розв'язати низку завдань: охарактеризувати основні лексико-семантичні групи назв осіб, що функціонують в українській мові XVI—XVIII ст.; дослідити всі словотвірні типи та моделі аналізованих іменників, визначити їх дериваційну базу та дистрибутивні можливості; з'ясувати продуктивність словотвірних типів; виявити походження словотвірних афіксів; простежити основні тенденції розвитку категорії особи в пам'ятках української мови XVI—XVIII ст. Робота складається з трьох розділів.

Перший розділ присвячено лексико-семантичній класифікації назв осіб. Мікросистема аналізованих номінацій цілком закономірно розвивалася по-різному

---

[11] Ткач Ф. Є. Суспільно-економічна лексика мови українських ділових документів І пол. XVII ст. // Праці Одеського ун-ту. Серія філол. наук.— 1958.— Т. 148.— Вип. 8.— С. 189—194.

[12] Токар В. П. Із історії суфікса *-щик (-чик)* в українській мові // Наукові записки Дніпропетровського ун-ту: Збірник праць іст.-філол. фак.— 1958.— Т. 64.— Вип. 15.— С. 81—91; його ж. Из истории суффиксов в украинском языке (суффиксы *-к-а, -ик, -ок, -л-о*) / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— Днепропетровск, 1955.— 15 с; його ж. Очерк исторического образования имен существительных в украинском языке (суффиксы *-к(а), -ок, -щик* и их производные) / Автореф. дисс. ... докт. филол. наук.— Одесса, 1965.— 25 с.; його ж. Профессионально-техническая лексика Климентия Зиновиева // Актуальные проблемы исторической лексикологии восточнославянских языков: Тезисы докладов.— Днепропетровск, 1975.— С. 149—150.

[13] Чернов Є. І. З історії професійно-виробничої лексики української мови // Дослідження з лексикології і словотвору.— К., 1985.— С. 97—100.

[14] Бурячок А. А. Іменниковий словотвір старокнижної лексики в українській літературній мові // Мовознавство.— 1974.— № 5.— С. 66—74; його ж. Названия родства и свойства в украинском языке / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— К., 1954.— 19 с.; його ж. Назви спорідненості і свояцтва в українській мові.— К., 1961.— 149 с.; його ж. Формування спільного фонду соціально-політичної лексики східнослов'янських мов.— К., 1983.— 247 с.

[15] Худаш М. Л. Лексика українських ділових документів кінця XVI — початку XVII ст. (На матеріалах Львівського Ставропігійського братства).— К., 1961.— 164 с.

[16] Олійник І. С. Агентивні і професійні назви // Питання східнослов'янської лексикографії XV—XVII ст.— К., 1979.— С. 90—94; його ж. Іменники з суфіксом *-ецъ* на позначення назв осіб // Дослідження з словотвору та лексикології.— К., 1983.— С. 34—38; його ж. Іменники з суфіксом *-ар (-яр)* на позначення назв діяча // Питання словотвору.— К., 1970.— С. 59—68; його ж. Іменники з суфіксом *-ач (-яч)* на позначення назв осіб // Українська мова і література в школі.— 1975.— № 8.— С. 33—44; його ж. Формирование и развитие агентивных названий в украинском языке (на материале существительных, образованных при помощи суффиксов *-ар (-яр)* и *-ач (-яч)* // Актуальные проблемы исторической лексикологии...— С. 168—169.

у різні періоди розвитку мови. Семантична розгалуженість аналізованої лексико-семантичної групи зумовлювалася внутрішніми та зовнішніми чинниками, а жанрова та стильова багатоманітність, яка була властива писемним пам'яткам XVI—XVIII ст., сприяла активному її поповненню.

За семантикою назви осіб традиційно діляться на п'ять лексико-семантичних груп: назви осіб за родом діяльности та професією; назви осіб за територіальною і національною ознаками; назви осіб за соціальним та майновим станом, суспільно-політичним становищем; назви осіб за сімейними та родинними стосунками; свояцтвом; назви осіб за зовнішніми ознаками і внутрішніми властивостями.

Кожну з названих лексико-семантичних груп О. Кровицька ділить на менші підгрупи, що в наступному розділі дає змогу чітко з'ясувати твірну основу того чи іншого деривата. Таких мікрогруп лише у назвах осіб за професією та виконуваною роботою виділено понад 60: назви осіб, пов'язані з обробленням вовни, виготовленням полотна (*бліхаръ*), обробленням шкіри та виготовленням предметів з неї (*гарбаръ*), з виробництвом продуктів харчування, напоїв (*бражникъ*), із металообробною промисловістю, ювелірною справою (*бисерникъ, звонникъ, сагайдачникъ*), з обробкою деревини та виготовленням речей з дерева (*бердникъ, ложечникъ, стельмахъ*), із будівельною справою і керамічним виробництвом (*блонярь, вапенникъ, цегельникъ*), із пошиттям одягу (*кожушникъ*), із виробництвом паперу та друкарством (*друкаръ, паперникъ*) тощо.

Порівняльно-історичний та зіставний методи дослідження матеріалу дали змогу авторці дійти конкретних висновків: назви осіб у XVI—XVIII ст. були відкритим рядом і активно поповнювалися, особливо способом суфіксації, що властиве і сучасній українській мові. Найчисленнішою і в сучасній системі ЛСГ є група назв осіб за родом діяльности та виконуваної роботи. Найменш численною є ЛСГ „назви осіб за сімейними та родинними стосунками".

Другий розділ монографії О. Кровицької присвячено словотвірній характеристиці назв осіб. У роботі досліджено 37 словотвірних типів, що реалізуються у 80 словотвірних моделях, яким властиві такі словотвірні значення: „особа — носій предметної ознаки", „особа — носій процесуальної ознаки".

У праці розроблено струнку схему опису словотвірного типу:

1. Етимологічна характеристика словотворчого засобу, суфікса (наприклад, **-ант** — латинського походження, **-ачъ** — праслов'янського тощо).

2. Функціонування дериватів, утворених за допомогою цього суфікса у пам'ятках XI—XV ст. Так, утворення із суфіксом **-анъ** фіксують пам'ятки XI—XIII ст.

3. Моделі, в яких реалізується даний тип.

4. Граматична характеристика твірних основ: для іменника подається значення роду, власного чи загального, для прикметника — розряд за значенням, для дієслова — вид та перехідність/неперехідність.

5. Морфологічні процеси, які супроводжують словотворення: усічення твірних основ, чергування, накладання морфем та ін.

6. Явище подвійної мотивації.

7. Сучасне літературне та діалектне функціонування кожного словотвірного типу.

Такий докладний і всебічний опис словотвірного типу дає можливість не лише побачити процес словотворення певного століття, але й з'ясувати закономірності сучасного словотворення та прогнозувати ці процеси на майбутнє.

У третьому розділі дослідниця простежує основні тенденції формування категорії особи. Спираючись на вже досліджені тенденції розвитку тієї категорії

праіндоєвропейського, праслов'янського періоду, періоду XIV—XV ст., О. Кровицька має змогу робити і робить чіткі висновки щодо поповнення даної групи номінацій: у XVI—XVIII ст. найбільшою продуктивністю відзначалися словотвірні типи з форматом **-никъ, -ець, -инъ**, найактивнішими формантами були суфікси **-акъ** та **-ець**.

Так само чітко визначено, які частини мови репрезентували дериваційну базу досліджуваних номінацій.

Активний розвиток категорії особи, відображений в українських писемних джерелах XVI—XVIII ст., взаємодія літературної мови, народнорозмовних та діалектних елементів сприяли появі словотвірних та лексичних синонімів, які стали предметом спеціального дослідження: у дисертації виявлено синонімні пари та ряди у межах кожної лексико-семантичної групи, зокрема **-аръ //-никъ, -аръ//-нецъ, -никъ//-иста, -ець// -окъ, -ачъ//-никъ, -аль//-ачъ; -унъ//-ачъ, -анинъ//-ичъ; -чикъ//-анинъ, -енъ//-ухъ** та ін.

У роботі є цікаві додаткові матеріали: таблиці („Співвідношення питомої і запозиченої лексики"), схеми („Семантична класифікація nomina personalia"); діаграми („Активність суфіксів при творенні назв осіб за родом діяльності та професією"; „Активність суфіксів при творенні назв осіб за національною та територіальною ознакою"; „Активність суфіксів при творенні назв осіб за соціальним та майновим, суспільно-політичним становищем"; „Активність суфіксів при творенні назв осіб за сімейними і родинними стосунками, свояцтвом"; „Активність суфіксів при творенні назв осіб за зовнішніми ознаками і внутрішніми властивостями"; „Активність твірних основ у словотвірних процесах"), інвентар суфіксів, похідних слів, запозичень, які доповнюють основний зміст дослідження.

Список використаної літератури становить понад 300 позицій, що свідчить про широку теоретичну базу монографії.

На нашу думку, рецензоване дослідження О. Кровицької багате і цікаве, а до цікавих робіт завжди виникають питання, зауваження. Зокрема, чи у пам'ятках, які становлять доджерельну базу, траплялися назви осіб жіночої статі, а якщо траплялися, то до якої лексико-семантичної групи вони належали і як творилися, в пам'ятках якого стилю функціонували; у даній роботі подається аналіз морфологічних процесів, до яких, як відомо, належить і зміна чи незміна наголосу у порівнянні з твірною базою, та, на превеликий жаль, це не простежено на основі зібраного матеріалу. Одним із компонентів опису словотвірної моделі є виявлення явища подвійної мотивації, які О. Кровицька описує в багатьох випадках: наприклад, *стрѣльникъ* мотивується і словом *стрѣла* і *стрѣльний* і *стріляти*, однак на це явище непослідовно звертається увага під час творення віддієслівних іменників на зразок *зневажачъ* та ін. Деяка непослідовність наявна і при розгляді морфемної структури твірного слова, оскільки є кілька словотвірних моделей, у яких не описується морфемна структура похідних. Однак ці зауваження не применшують високої наукової вартости рецензованої роботи.

У своєму монографічному дослідженні О. Кровицька вперше вводить у науковий обіг цінний історичний матеріал, докладно аналізує семантичну і словотвірну структуру назв осіб у пам'ятках української мови XVI—XVIII ст. Дослідження оригінальне, глибоке і є вагомим внеском у дериватологічну науку. Вважаємо, що ця монографія поглиблює наше розуміння стану та інваріантности української мови у XVI—XVIII ст., тобто в період розквіту так званого середнього періоду (О. Горбач) її функціонування.

*Ніна ЗАХЛЮПАНА*

## Словник української мови XVI — першої половини XVII ст.— Вип. 1—9. Літери А—З.— Львів, 1994—2002.

За останнє десятиліття в українській лексикографії появилося чимало словників (більш чи менш досконалих) різних типів (енциклопедичних та філологічних, загальних та спеціальних). З-посеред великої кількости лінґвістичних словників[1] варто виділити Словник української мови XVI — першої половини XVII ст., який є хронологічним продовженням праці Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. (т. 1—2, К., 1977—1978). Другий із них — це тезаурус, у якому подані *всі* слова *всіх* пам'яток, переважно грамот. У цьому словнику вказується на кількість слововжитку, розкривається семантична структура слів, виявляються *всі* форми самостійних слів з указівкою на джерело. Словник здобув високу оцінку вітчизняних та зарубіжних науковців, про що свідчить велика кількість рецензій[2]. Президія АН УРСР відзначила в 1981 р. наукову вартість „Словника староукраїнської мови XIV—XV ст." премією ім. І. Франка, яку присудила редакторам Д. Гринчишину, Л. Гумецькій, І. Керницькому.

Словник української мови XVI — першої половини XVII ст. укладає невеликий, але дуже досвідчений колектив лінґвістів в Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України у Львові. Це У. Єдлінська, Л. Полюга, М. Чікало, Н. Осташ, Р. Осташ, О. Кровицька, Г. Войтів, Г. Меуш. Свого часу над словником працювали також Р. Керста, О. Федик, М. Онишкевич, Б. Криса, О. Захарків, М. Сенів, Р. Гринько. Керівником групи є лауреат премії ім. І. Я. Франка провідний науковий співробітник Д. Гринчишин. Словник виходить випусками (планується понад 30), з яких уже надруковано дев'ять, літери **А-З**. Джерелом для нього є пам'ятки XVI — першої половини XVII ст., які зберігаються в рукописних відділах бібліотек України (Київ, Львів, Харків, Одеса, Чернівці), Росії (Москва, Санкт-Петербург), Литви (Вільнюс). Список використаних джерел налічує 3500 одиниць, серед яких представлено: 1. Пам'ятки ділового та публіцистичного мовлення — різні за змістом грамоти, привілеї купцям, окремим містам, актові книги міських урядів, описи замків, універсали гетьманських канцелярій, люстрації земель тощо; 2. Пам'ятки полемічної літератури — твори І. Вишенського, З. Копистенського, К. Острозького, І. Борецького та ін.; 3. Пам'ятки художньої літера-

---

[1] Пор.: Новий тлумачний словник.— К., 1998.— Т. 1—4; Словник синонімів української мови.— К., 1999—2000.— Т. 1—2; Бурячок А., Демський М., Якимович Б. Російсько-український словник (для військовиків).— К.; Львів, 1995; Фразеологічний словник української мови.— К., 1993.— Кн. 1—2.

[2] Німчук В., Русанівський В. Цінний внесок в історію мов східнослов'янських народів // Мовознавство.— 1979.— № 1.— С. 72—76; Мельничук А. С., Пещак М. М. Словник староукраїнської мови // Советское славяноведение.— 1979.— № 4.— С. 122—125; Дзендзелівський Й. О., Статєєва В. І. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст.— К., 1977—1978 // Українська мова і література у школі.— 1979.— № 11; Шевченко Ф. П. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст.— К., 1977—1978 // Український історичний журнал.— 1979.— № 4.— С. 119—120; Аванесов Р. И., Сумникова Т. А. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. Т. 1 (А-М), Т. 2 (Н—О) / Редактори Л. Л. Гумецька, І. М. Керницький.— К., 1977—1978 // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 38.— 1979.— № 2.— С. 145—149; Крамко І. І. Словник староукраїнськоі мови XIV—XV ст.— Т. 1 (А-М).— К., 1977; Т. 2 (Н-О).— К., 1978 // Беларуская лінгвістыка. Акадэмія навук Беларускай ССР.— Мінск, 1980.— Вып. 17.— С. 70—72; Witkowski W. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. // Rocznik slawistyczny.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1980.— T. XL.— Cz. 1.— S. 101—105 та інші.

тури — поетичні твори, інтермедії, панегірики, епіграми тощо; 4. Пам'ятки конфесійної літератури — учительні євангелія, проповіді, повчання тощо; 5. Пам'ятки наукової літератури — словники, граматики, травники; 6. Пам'ятки літописної літератури; 7. Перекладна література[3].

У джерелах Словника, отже, є різножанрові пам'ятки, які відтворюють стильову різноманітність, що свідчить про високу розвиненість тогочасної української мови. Така багата джерельна база дозволила укладачам якнайповніше представити лексичний склад української мови того періоду. Це слова загальновживані та спеціальні (термінні та професійні), емоційно нейтральні та емоційно забарвлені, корінно українські та запозичені. Картотека Словника налічує понад 750 тисяч карток-цитат.

У реєстр не внесено всієї ономастичної лексики, зокрема топонімів. Подаються тільки відапелятивні особові власні назви: *галузка, голузка* — 1. Гілка. 2. Вл. н.: ...протестовал напротивко... Парфенови Голузце (6, 186)*; *возник* — 1. Запряжений кінь. 2. Візник, фурман. 3. Вл. н.: Юскови Возникови свѣдчилъ (4, 183). Якщо в пам'ятках засвідчена лише відапелятивна особова назва, то вона подається як реєстрове слово *губанъ* ч. губань. Вл. н.: губань васи(л) (7, 112).

У Словнику описуються самостійні та несамостійні слова, серед яких є такі, що дійшли до наших днів і є надбанням сучасної української лексики (*добудовати* — добудувати (8, 65), *грубиянъ* — грубіян (7, 99), *вытолочити* — витолочити (6, 79), *блакитный* — блакитний (2, 111) та інші), як і ті, що вийшли з активного вжитку разом із реаліями *велєнсъ* — різновид опанчі, якою військові прикривали зброю (3, 209), або замінені іншими лексемами (*досмотрєти* — допильнувати (8, 157), *ачъ, ачти* спол.— хоч (1, 149), *громницѣ* — стрітення (7, 95), *досконанє* — закінчення (8, 156) тощо).

З граматичного погляду у Словнику подаються слова всіх частин мови: іменники *апаратъ* (1, 113), *бляха* (2, 128); прикметники *арендовный* (1, 123), *блазненый* (2, 111), *дневный* (8, 39); дієслова *богословити* (2, 147), *грати* (7, 79), *доконати* (8, 97); прислівники *вголосъ* (3, 188), *будъ где* (3, 91), *доднѧ, додолу* (8, 84); займенники *будъ который* (3, 91), *дакто* (7, 163); числівники *десятъ, десятый* (7, 255); прийменники *до* (8, 40), *водле* (4, 151), *для* (8, 35); сполучники *докол* (8, 96), *аболи* (1, 92); частки *алижъ* (1, 96), *ачъ* (1, 150), *гдыбы* (7, 136); вигуки *гей* (6, 202). Як реєстрові слова винесено також форми вищого і найвищого ступенів прикметника *дивнѣйший* (8, 11), *дорожший* (8, 145), *вышший* (6, 119) та прислівника *досконалей* (8, 153), *достатечней* (8, 161), *болей* (3, 16) та ін.), а також дієприкметники активного і пасивного стану, якщо не зафіксовані особові форми дієслова *вгребений* (3, 189) чи вжиті у функції іменника *вѣнчаємый* (6, 143), *вѣрующий* (6, 157), *досажаючий* (8, 148).

Словотвірні та морфологічні синоніми, яких у тогочасному мовленні досить багато, подано як окремі реєстрові слова *велемовство* і *велемовность* (3, 208—209), *болотко* і *болотце* (7, 52), *апробація* і *апробованьє* (1, 119), *атеистъ* і *атеиста* (1, 143); повні та короткі (займенникові та іменникові) форми прикметників *готовый, готовъ* (7, 63). Усі словотвірні синоніми є ще реєстровими словами і внесені відповідно до алфавіту з відсилачами. Це допомагає знаходити слово і його значення при читанні пам'яток того часу, напр., *господаръ* (розкривається значення) (7, 51) і *господарьникъ* — те саме, що *господаръ* (7, 52).

---

[3] Детально про це див.: Словник української мови XVI — першої половини XVII ст. Список використаних джерел / Укладачі Д. Гринчишин, М. Чікало.— Львів, 1994.— 328 с.

* У дужках вказано випуск і сторінку Словника.

Початковою формою слів різних частин мови є та, що загальноприйнята в лексикографічній практиці. Здебільшого такі форми виявлено в пам'ятках, і рідка початкова форма відтворюється на базі форм, якщо основної в пам'ятках нема. Як реєстрові слова виносяться всі фонетико-графічні варіанти (*горло, горъло, гръло* (7, 30), *доглядѣти, догледѣти, догледети* (8, 80). Таких варіантів буває від двох до двадцяти: *воєнникъ* — 2, *ґрунт* — 9, *возлюбленный* — 10, *вязенє* — 16, *диаволский* — 19. Усі ці варіанти є ще окремими реєстровими словами, що подані за алфавітом з відсилачами: *днесь, днес, днъсь* (8, 39) і *днъсъ* див. *днесь* (8, 40).

Тлумачення самостійних слів подається:

1) шляхом розкриття значень, особливо слів, що вийшли з ужитку: *вишъівати* — постійно висіти (4, 77), *гарабурда* — наганяч звірів під час полювання (6, 191), *волянє* — селяни, які поселилися на вільних землях (4, 224), *газука* — верхній одяг (6, 181);
2) шляхом добору сучасних відповідників нерідко з використанням синонімів *древоделецъ* — тесля (8, 203), *бубениста* — бубняр (3, 82), *дружба* — дружба, приятелювання (8, 213), *внийти* — 1. увійти; 2. потрапити (4, 125);
3) шляхом розкриття значень і добором відповідників, зокрема в багатозначних словах *вливокъ* — (юридичне оформлення акту передачі кому-небудь майна або прав на що-небудь) заповіт (4, 105), *вѣкъ* — 1. (певний період часу) вік, часи; 2. (тривалість життя), вік; 3. Світ, існування світу (6, 136—138). Іноді подвійне розкриття є зайвим. Пор. *дударъ* (той, що грає на дуді) дудар (8, 223). Якщо текст не дозволяє зробити висновку про семантику, то при відповіднику стоїть знак запитання: *варухъ* — опудало (?) (3, 181);
4) шляхом відсилання до слова з тотожним значенням, семантика якого в Словнику розкрита: *доплаченє* — те саме, що *доплатъ* (8, 131), *алфавитникъ* — те саме, що *алфавитаръ* (1, 99).

Дуже добре, що укладачі розкривають значення похідних абстрактних іменників та відприкметникових прислівників, не відсилаючи читача до мотиваційного слова. Прислівник нерідко набуває значення, не зафіксованого у прикметнику, а це свідчить, що вже в XVI—XVII ст. прислівники не відтворювали семантичної структури прикметника, а розвивали свої значення. Наприклад, прислівник *достойно* набув відтінку, не поданого в прикметнику — „справедливо, заслужено" (8, 171), або прислівник *вѣрно* має значення „щиро" (у спол. *вѣрне зычити*), а в прикметнику такого значення нема (6, 152); *брыдко* — 2. „Твердо, непохитно" — семема, якої немає в прикметнику (3, 79). Звичайно семантична структура прислівника є вужчою за прикметникову. Буває і так, що прикметника в пам'ятках немає, і тільки текст дозволяє розкрити семантику прислівника. Пор. *губаво* — „гордо, пихато" (7, 112), *благательно* — „благально" (1, 92) та ін.

Зі словникової статті нерідко можна довідатися і про походження запозиченого слова. У дужках подані іншомовні паралелі, переважно з мови-джерела і з мови-посередника, з якої, на думку укладачів, безпосередньо потрапила певна лексема в українську мову. Часто мовою-посередником є польська. Напр.: *дамнификовати* (лат. damnum „збиток, шкода" + facere „робити") — завдавати шкоди (7, 170); *гвалтовникъ* (стп. gwaltownik) (7, 128); *акция* (стп. akcja, лат. actio) (1, 88).

Широко виявлено у Словнику лексичні та фраземні словосполучення, які подаються у словникових статтях за семемою опорного слова. У статті зі словом *грошu* вміщено такі сполучення: *готовыє гроши* і *грошы готовыє* = готівка, готові гроші; *заставныє гроши* = позика; *цынiшовыє гроши* = чинш (7, 97); пор. також: *голодный на пенези* = безгрішний (треба безгрошевий) (7, 4), *от встыда палати* (5, 59), *горы перевертати* (7, 21) та інші. Деякі словосполучення є багатозначни-

ми, що дуже сумлінно виявлено у Словнику: *внимати соби* = а) задумуватися і б) пам'ятати (4, 128). Подані синонімні стійкі словосполучення: *домова война* — те саме, що *внутрна война* (4, 192), *выдавати замужъ* і *выдавати в станъ малженский* (5, 141). У словниковій статті *вѣкъ* зафіксовано 38, у статті *вѣра* — 20 словосполучень. Не всі такі словосполучення стали надбанням сучасної фраземіки: *выдавати в станъ малженский* = видавати заміж, *некончаємыє вѣки* = майбутній вік, *остатний вѣкъ* = кінець світу та ін., проте більшість все-таки ввійшли в сучасну мову.

Цитати-ілюстрації, подані з точною паспортизацією, достатньо вказують на семантику слова, інформують про першу та останню (хронологічно) фіксацію слова у пам'ятках.

При реєстрових словах часто подаються стилістичні ремарки, типу *братецъ* пестл. (3, 54), *вѣрка* = (нове рел. вчення) іρон. (6, 151), *падала манна ... як дожч* у порівн. (8, 87), *розумъ ... есть возницею* образно (4, 149) та под. Реєстрові слова мають також граматичну характеристику. Указується на частиномовну належність слова, крім іменника, при якому подається граматичний рід або число (при множинних іменниках). Цінними є вказівки на вид, перехідність / неперехідність дієслів, особливо на керування. Читаючи такі словникові статті, зразу видно, яке керування збереглось, а яке змінилося: *витатися* (з ким), а сучасне — з ким і до кого (4, 75), *домовитися* (о що), а сучасне — про що. Часто одне дієслово залежно від значення керує по-різному, і це добре подано у Словнику: *внимати* (о чім і без додатка) 1. Думати, міркувати; 2. (чим і без додатка) сприймати, розуміти; 3. (кому, чому) прислухатися; 4. (кого) уважати (4, 126). Звертається увага і на подвійне керування: *вносити* 1. (кого, що); 2. (що кому); 3. (що до кого) (4, 128).

При службових словах розкривається їх синтаксико-смислова функція, як це прийнято в лексикографічній практиці. Указується на відмінкові форми, з якими вживається прийменник, а також на те, що виражає прийменник. Наприклад, *до* (з род.) 1. (виражає просторові відношення) (8, 40), хоч насправді ці відношення передає прийменникова відмінкова форма іменника.

При уважному перегляді Словника можна натрапити на деякі, з нашого погляду, неточності:

1. Трапляється, що в цитатах-ілюстраціях немає графічного варіанта, який винесений в реєстрі. Напр., *вязенє* — нема *вязаниє, вязанъє, вязеніє,* і, навпаки, в реєстрі нема *вязанье* (6, 174); *герезия* немає в цитаті (6, 204); *ґроши* немає в цитаті (7, 96—97), *ґрошъ* немає в цитаті (7, 98—99).
2. Ілюстративний матеріал, якщо це не пов'язано зі значенням, варто подавати в такій послідовності, у якій подано перелічені графічні варіанти в реєстровому слові. Пор. *доглядане* (8, 87), *дозволяти* (8, 87) та ін.
3. Іноді при дієслові опущена вказівка на керування *грєбти*[1] (7, 81), часом подано вказівку на омонім, а цифри при потрібному слові немає *доити*[1], *доити* (8, 92), а на с. 224 є відсилач *дуйти* див. *доити*[2].
4. Слова різних частин мови треба було б подавати як омоніми. У Словнику немає послідовности, наприклад: *вевнутръ*[1] присл. і *вевнутръ*[2] прийм. (3, 198), *вєджє*[1] спол. і *вєджє*[2] частка (3, 199), але *доки* — I. присл. II. спол. (8, 95).
5. Трапляється, що ілюстрація не завжди підтверджує частиномовну належність слова. Наприклад, у реченні *кгды(ж)* ничого не было што бы(м) мѣлъ до тебе писати (7, 137) перше слово сполучник, а не частка. Не можна слова *вышей* в реченні „дали єсмо єй... ставищо пустоє, што вышей гнидовского ставка" (6, 107) розглядати як прийменник, оскільки це прислівник при опущеному присудку.

6. Омонімами, а не багатозначними словами треба вважати іменники *бубонъ* = ударний музичний інструмент і *бубонъ* = вал з ручкою, на який намотується ланцюг у криниці (3, 82).

Укладання і видання Словника української мови XVI — першої половини XVII ст. — великий успіх українських лексикографів, які виконали колосальну роботу при розшуку джерел, що зберігаються в різних вітчизняних та зарубіжних бібліотеках, при формуванні багатотисячної картотеки. Історичний словник вимагає від авторів глибоких знань не тільки з різних галузей лінґвістики, але й з історії, археології. Словник має велике *наукове* значення, бо є важливим джерелом для дослідження з української (і слов'янської) лексикології, семасіології, словотвору, довідником з різноманітних питань історії української мови, а також *практичне* — допомагає читати і розуміти пам'ятки відповідного періоду. Словник свідчить про високий ступінь розвитку тогочасної української лексики, передусім семантичної структури багатьох полісемічних слів. Побажаємо колективу укладачів і його керівникові успіху у продовженні й завершенні цієї архіважливої праці для української культури.

*Ірина ОЩИПКО*

## Райнер Марія Рільке й Україна.— Дрогобич, 2002.— 210 с.

У книжці, виданій кафедрою світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, порушено недостатньо висвітлену в українському літературознавстві тему рецепції творчости визначного письменника-гуманіста європейського формату. Австрієць за народженням, Р. М. Рільке велику частину свого короткого життя провів у творчих мандрах просторами багатьох країн. У відвіданих країнах він знаходив теми для своїх поезій і прози. Для нас особливо гідний уваги той факт, що молодий австрійський письменник під час другої подорожі Україною за велінням серця відвідав могилу нашого національного генія на Чернечій горі біля Канева. Тому благородний задум дрогобицьких дослідників висвітлити творчість визначного майстра слова саме в українському контексті вартий високої оцінки читацького загалу. У здійсненні, як тепер модно говорити, творчого проекту колектив кафедри світової літератури проявив справжній хист. Випуск скомпоновано із давніших публікацій, які побачили світ в Україні і за її межами, та спеціально написаних до нього статей. Крім того, збірник проілюстровано зразками перекладів із Рільке на українську мову. Випуск засвідчив появу в особі Мирона Борецького серйозного перекладача поетичних творів Рільке, хоча його перша перекладацька спроба вірша „Пантера" побачила світ роком раніше аж у далекому Магадані. Принагідно зазначимо, що загалом вони справляють позитивне враження, проте над деякими перекладами ще доведеться попрацювати для досягнення їх художньої довершености. Насамперед це стосується відтворення римування першотвору. Однак уже в такому вигляді перекладацькі інтерпретації М. Борецького збагачують українську поетичну рількеану.

Обрана структура рецензованого збірника якнайкраще сприяє висвітленню поставленої мети, яка влучно сформульована у його заголовку. Книга складається з трьох розділів. Розділ перший подає детальний аналіз рількезнавчих студій

6. Омонімами, а не багатозначними словами треба вважати іменники *бубонъ* = ударний музичний інструмент і *бубонъ* = вал з ручкою, на який намотується ланцюг у криниці (3, 82).

Укладання і видання Словника української мови XVI — першої половини XVII ст. — великий успіх українських лексикографів, які виконали колосальну роботу при розшуку джерел, що зберігаються в різних вітчизняних та зарубіжних бібліотеках, при формуванні багатотисячної картотеки. Історичний словник вимагає від авторів глибоких знань не тільки з різних галузей лінґвістики, але й з історії, археології. Словник має велике *наукове* значення, бо є важливим джерелом для дослідження з української (і слов'янської) лексикології, семасіології, словотвору, довідником з різноманітних питань історії української мови, а також *практичне* — допомагає читати і розуміти пам'ятки відповідного періоду. Словник свідчить про високий ступінь розвитку тогочасної української лексики, передусім семантичної структури багатьох полісемічних слів. Побажаємо колективу укладачів і його керівникові успіху у продовженні й завершенні цієї архіважливої праці для української культури.

*Ірина ОЩИПКО*

## Райнер Марія Рільке й Україна.— Дрогобич, 2002.— 210 с.

У книжці, виданій кафедрою світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, порушено недостатньо висвітлену в українському літературознавстві тему рецепції творчости визначного письменника-гуманіста європейського формату. Австрієць за народженням, Р. М. Рільке велику частину свого короткого життя провів у творчих мандрах просторами багатьох країн. У відвіданих країнах він знаходив теми для своїх поезій і прози. Для нас особливо гідний уваги той факт, що молодий австрійський письменник під час другої подорожі Україною за велінням серця відвідав могилу нашого національного генія на Чернечій горі біля Канева. Тому благородний задум дрогобицьких дослідників висвітлити творчість визначного майстра слова саме в українському контексті вартий високої оцінки читацького загалу. У здійсненні, як тепер модно говорити, творчого проекту колектив кафедри світової літератури проявив справжній хист. Випуск скомпоновано із давніших публікацій, які побачили світ в Україні і за її межами, та спеціально написаних до нього статей. Крім того, збірник проілюстровано зразками перекладів із Рільке на українську мову. Випуск засвідчив появу в особі Мирона Борецького серйозного перекладача поетичних творів Рільке, хоча його перша перекладацька спроба вірша „Пантера“ побачила світ роком раніше аж у далекому Магадані. Принагідно зазначимо, що загалом вони справляють позитивне враження, проте над деякими перекладами ще доведеться попрацювати для досягнення їх художньої довершености. Насамперед це стосується відтворення римування першотвору. Однак уже в такому вигляді перекладацькі інтерпретації М. Борецького збагачують українську поетичну рількеану.

Обрана структура рецензованого збірника якнайкраще сприяє висвітленню поставленої мети, яка влучно сформульована у його заголовку. Книга складається з трьох розділів. Розділ перший подає детальний аналіз рількезнавчих студій

українських авторів в Україні та в еміґрації. Ці дослідження заклали підвалини наукового вивчення творчости Р. М. Рільке в українському літературознавстві. На нашу думку, дуже доречна хронологічна перестановка місцями ґрунтовних праць Є. Ю. Пеленського і О. Ізарського. Від цього тільки виграла справа. Можна лише пошкодувати, що в свій час, за панування в Україні радянського режиму, роботи згаданих авторів не спричинилися до подальшого вивчення та засвоєння творчости Рільке. Лише завдяки рецензованому збірнику вони стали доступними ширшому колу науковців. До речі, розвідка О. Ізарського на початку 50-х років минулого століття побачила світ і німецькою мовою.

Основну частину збірника становить розділ другий. Ось тут дрогобицькі науковці проявили свою справжню дослідницьку майстерність. Особливо заінригувала новаторською постановкою питання стаття Лесі Кравченко. Чи насправді українські реалії спричинилися до формування поетичного світу Рільке? Вже до подорожей на Україну його художнє бачення світу було сформованим. Безперечно, ознайомлення з Україною, з її архітектурою, а особливо з пам'ятками релігійного мистецтва великою мірою вплинули на художнє збагачення поета. Але чи можна сказати, що цей вплив був визначальний? Принаймні цього не видно зі змісту статті дослідниці. Нам відомо, що Леся Кравченко має у своєму розпорядженні цінні архівні матеріали. Можливо, це саме ті матеріали, які підкріплять тезу дослідниці про вирішальний вплив України на формування художнього світу Рільке. Дослідницький характер мають дві статті Мирона Борецького. У першій статті автор простежує творче зростання Рільке як митця, а в другій заглиблюється у перекладацьку лабораторію Василя Стуса. Що стосується перекладів В. Стуса, то М. Борецькому було важко сказати щось нове, бо в далекому Магадані до того побачила світ російською мовою ґрунтовна праця професора Романа Чайковського „Рільке за колючим дротом". До честі М. Борецького, завдяки творчому підходу до порушуваного питання, йому вдалося доповнити дослідника із Магадана. Також завдяки старанням М. Борецького і в його перекладі розвідка Р. Чайковського була опублікована в рецензованому випуску. Проте у статті М. Борецького „Поетичний феномен Райнера Марії Рільке" допущені дві помилки. Так, на сторінці 55 читаємо, що перша збірка Рільке вийшла у 1984 (!) р. замість 1894 р., на сторінці 59 довідуємося про якогось Миколу Рудницького. Немає сумніву, що це Михайло Рудницький (1889—1975), відомий львівський літературознавець, публіцист, поет та перекладач, зокрема із Рільке. Нові думки спостерігаємо в решті статей другого розділу, зокрема В. Зварича, І. Набитовича, А. Смерчко. Нарешті варто відзначити переклади прозових творів Рільке у виконанні Л. Кравченко.

Підсумовуючи сказані в рецензії думки, ми висловлюємо сподівання, що виданий у Дрогобичі збірник дасть поштовх дальшим рількезнавчим студіям в Україні.

*Михайло ЗАНІЧКОВСЬКИЙ*

**Рудницький Леонід. Іван Франко і німецька література. Друге уточнене і розширене видання.— Львів, 2002.— 238 с. (Українознавча бібліотека НТШ. Число 10).**

Монографія, яку маємо намір представити, є фундаментальним дослідженням у ділянці німецько-українських духовних, культурних і літературних зв'язків. Такою робить її вже сам по собі дуже вдячний та актуальний предмет пошуку — вивчення творчої спадщини, діяльности й всього життя Івана Франка під кутом зору його спілкування з німецькомовним світом, спілкуванням, яке в умовах кайзерівської Австро-Угорщини було дуже органічним, тривалим і плідним як для української, так і для німецької (точніше, австро-німецької) культур. Вагомости надають праці обсяг піднятих матеріалів, методологія, глибина і скрупульозність порівняльного аналізу художніх перекладів німецькомовних поетичних і прозових творів різних епох та авторів — перекладів, що їх український письменник виконав задля збагачення рідного красного письменства. Адже Іван Франко все життя справедливо сповідував переконання, що „переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можність широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу", що „добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кождого культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства"[1].

Керуючись неначе принципом „якщо не я, то хто", І. Франко впродовж усього свідомого життя втілював це переконання у практичній діяльності. Вважаючи, що нам як нації „ніщо не прийде задармо" і „ні від кого ніякої ласки не надіятися", бо „тільки те, що здобудемо своєю працею, [...] буде справді наше надбання, і тільки те, що з чужого культурного добра присвоємо собі також власною працею, стане нашим добром"[2], він був у тій благородній діяльності невситимий.

Особливо багато перекладав Франко з німецькомовних джерел, оскільки, на його слушну думку, німецький народ, як жоден інший, упродовж своєї 2000-літньої історії досяг у найрізноманітніших галузях науки, мистецтва і красного письменства таких успіхів, зрівнятися з якими не може „ні одна нація новочасного світу"[3].

Але багатий формами, змістом і жанрами обширний об'єкт дослідження, зрозуміла річ, під силу тільки компетентному, цілеспрямованому, наполегливому, всебічно ерудованому вченому-літераторові. Переконуємось, що в особі автора монографії „Іван Франко і німецька література" всі ці чинники й умови вдало інтеґрувалися. Професор Леонід Рудницький щасливо поєднує в собі допитливість і невсипущу працьовитість пошуковця, талант філолога-літературознавця, знання україніста і германіста, витончене естетичне відчуття відтінків української і німецької мов, глибоку обізнаність з фольклорною скарбницею та історико-літературним процесом українського і німецького народів. А це й стало запорукою успішного розв'язання окресленої автором проблеми.

---

[1] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976—1986; 1983.— Т. 39.— С. 7. Далі при посиланні на це видання вказуватимемо тільки том і сторінку.

[2] Там само.— Т. 31.— С. 309.

[3] Франко І. Найстарші пам'ятки німецької поезії IX—XI ст. Тексти, переклади й пояснення д-ра Івана Франка.— Львів, 1913.— С. 3.

Монографія привертає увагу стрункою логічною структурою. Вона складається із шести розділів: I. „Іван Франко і німецькомовний світ: значення середовища для творчости поета", II. „Німецька мова і література у творчості Івана Франка", III. „Література старої доби", IV. „Література середньої доби", V. „Переклади з літератури XVIII століття", VI. „Література XIX століття" і Висновків. Її обрамлює замість авторської передмови дуже змістовна вступна стаття львівського професора Івана Денисюка „Фундаментальне дослідження вагомої проблеми", цікаве лаконічне, але багате на додаткову інформацію післяслово Альберта Кіпи, анотаційного характеру розширене резюме, продубльоване англійською і німецькою мовами, список використаних літературних джерел та іменний покажчик.

Перші два розділи можна б трактувати як свого роду фундамент для дослідження центральної проблеми — перекладацької майстерности Франка. У них автор монографії поставив собі за мету проілюструвати органічний зв'язок життя і творів українського письменника з німецькомовним світом, середовищем і культурою, дати необізнаному в питаннях франкознавства читачеві належну інформацію про те, хто був Іван Франко, в яких соціально-політичних обставинах формувалась і розгорталась його діяльність, звідкіль він знав так досконало мову великого Ґете, як знання цієї мови віддзеркалились у його художній спадщині, чому і в ім'я чого взявся перекладати творчість німецькомовних майстрів слова, які твори вибирав для свого перекладу, з яким успіхом вершив цю нелегку розпочату ним справу...

Кожний з наступних розділів сам по собі навіть з погляду хронологічного є немов стартовою позицією для розгляду проблем, порушених у розділі, уміщеному після нього.

Ця структурна стрункість полягає не тільки у тому, що аналіз перекладів творів літератури середньонімецької доби (Mittelhochdeutschperiode) „Пісню про Нібелюнгів", „Бідного Гайнріха", відомої поеми Гартмана фон Ауе" (1168—1210) чи таких середньовічних казок, як „Заяць і їжак", „Королик і Ведмідь" та ін., дається логічно після розгляду Франкової інтерпретації „Мерзебурзьких заклинань", „Вессобрунської молитви", „Пісні про Гільдебранда й Гадубранда" й поеми „Муспіллі", найстарших німецьких поетичних пам'яток періоду Althochdeutsch. Вона спостерігається і в рамках окремих розділів, зокрема тих, де досліджуються Каменяреві трансляції з Ґоттгольда Лессінґа (1729—1781), Йоганна Вольфґанґа Ґете (1749—1832), Фрідріха Шіллера (1759—1805), Гайнріха фон Кляйста (1777—1811), Гайнріха Гайне (1797—1856), Ґотфріда Келлера (1819—1890), Конрада Фердінанда Маєра (1825—1898), Детлефа фон Лілієнкрона (1844—1909) та ін.

Монографія зацікавлює читача часто тим, що дослідник не обходить інформації про соціально-історичний, політичний і літературний контекст виникнення окремих творів, переклад яких він аналізує, а деколи вказує навіть на обставини, які стимулювали працю також І. Франка над їх україномовним перелицюванням. Якщо до трансляції „Фауста", приміром, дев'ятнадцятирічного поета надихнула зустріч з Ольгою Рошкевич влітку 1875 р. після закінчення сьомого класу Дрогобицької гімназії, те, що твір Ґете, як зауважив автор, став для нього „символом любовної драми між ним і Ольгою, повної для [...] обох найглибших переживань" (С. 88), то за переклад уривка твору Лессінґа „Натан Мудрий" Франко взявся під впливом листування з Михайлом Драгомановим, котрий, поділившись з ним враженнями від прочитання згаданої праці, висловив своє захоплення притчою про три персні, ставленням теоретика німецького класицизму до соціально-расової нетерпимости, до його ідеї релігійної толерантности.

Позитивно, що автор монографії принагідно в більшій або меншій мірі ілюструє читачеві, як перекладені твори, ретельне й глибоке ознайомлення з ними тощо

впливали на образне художнє мислення самого перекладача, як їх асоціації, мотиви, навіть змістові елементи переломлювались через світобачення українського письменника. Якщо можливе запозичення назви повісті „Boa constrictor" від однойменного тритомного роману Карла Шпіндлера професор Іван Денисюк у передмові до монографії ще ставить під сумнів (С. 11), то фаустівсько-мефістофельські інтонації в поезіях збірки „Зів'яле листя" будь-якого заперечення вже в нікого викликати не можуть. Коли український поет у третьому жмутку заявляє:

*...Не хочу погибати,*
*Не знавши хоч на хвилечку її!*
*Хоч би прийшлось і чорту душу дати,*
*А сповняться бажання всі мої!*[4]

Коли він обіцяє віддатися у руки „демонові розлуки", готовий горіти в пекельному вогні „За один її поцілунок, ... За любов її і ласку", сто тисяч літ, то це вже очевидні ремінісценції з „Фауста", де лукавий постає в іпостасі, схожій на Мефістофеля:

*Не як мара рогата,*
*З копитами й хвостом, як виснила багата*
*Уява давніх літ,*
*А як приємний пан в плащі і пелерині,*
*Що десь його я чув учора або нині —*
*Чи жид, чи єзуїт*[5].

Риси Мефістофеля, як стверджує дослідник, повторяють теж інші персонажі І. Франка, наприклад, Люцифер у „Похороні", тоді як в зображенні Всевишнього — „Мойсей", „Страшний суд", „Наймит", „Ex nihilo", індійська леґенда „Бог і Баядера" — вловлюються прикмети фаустівського Бога зі сцени „Пролог на небі" (С. 117—121).

Ведучи мову про вплив творчої спадщини Й. Ґете на І. Франка, Леонід Рудницький справедливо нагадує про роман „Страждання юного Вертера", бо, хоч цього твору ми не знаходимо серед тих, які переклав Каменяр, все-таки знання його й ознайомлення з ним, яке припадає ще на гімназіальні літа, справили помітний вплив на молодого українського літератора. І це автор монографії переконливо засвідчує аналізом листів поета до Ольги Рошкевич (С. 15—18), які відзначаються незаперечною літературною вартістю. Їх, на наш погляд, можна було б трактувати як його найзадушевніший, найсокровенніший і найособистісніший німецькомовний твір. Як 23-річний Й. Ґете емоційно висловлює словами Вертера свої екзальтовані почуття, свою закоханість у доньку вецларського імперського судового чиновника, наречену Кестнера Шарлотту Буфф, так само у сентиментальній романтичній манері, характерній для німецького поета літературного напряму періоду „Sturm und Drang", молодий І. Франко клянеться у відданості й вірності коханій Ользі, передає свій відчай, своє страждання, викликані нерозділеним, позбавленим взаємности, коханням.

Очевидний вплив на перекладача зробила поезія Г. Гайне. Його сліди, зокрема відгомін поеми „Німеччина. Зимова казка", дослідник вловлює і у „Вандрівці русина з бідою" (1883), і у „Студентській мандрівці" (1884), і у „Ботокудах" (1893), і в інших творах.

---

[4] Франко І. Зібрання творів...— Т. 2.— С. 164.
[5] Там само.— С. 165.

Провідною характерною ознакою монографії є її спокійна наукова тональність, позбавлена будь-якої необґрунтованої, непотрібної галасливости, риса, що зумовлена всебічною компетентністю автора як германіста і україніста водночас, знавця мов обох народів і їх письменства. Саме це дало Леонідові Рудницькому можливість повести бесіду про зв'язки Франка з німецькою літературою в дуже широкому контексті — починаючи з фіксації у творах українського письменника привнесених (для відтворення колориту часу австро-угорської окупації) німецькомовних лексем, термінологічних понять, прислів'їв, фразеологізмів побутового рівня, військових виразів, штампів юридичного і канцелярського профілю, врешті розлогих цитат з Й. Ґете, Г. Лессінґа, Г. Гайне, Ф. Шіллера, Ф. Шпільгаґена і закінчуючи вдумливим літературознавчим аналізом образних ремінісценцій та аналогій у художній тканині його спадщини.

Якщо історико-літературну компетентність дослідника, зокрема в галузі давньогерманської літератури, яскраво підтверджує розгляд Франкових перекладів „Мерзебурзьких заклинань", „Вессобрунської молитви", „Пісні про Ґільдебранда" та ін., аналізуючи які Леонід Рудницький вказує не тільки на досягнення трансляторського мистецтва перекладача, але й на його прикрий недогляд — помилкове приписування авторства старосаксонської поеми „Спаситель" („Heliand") творцеві південнорейнського франконського епосу „Книга Євангелій" („Evangelienbuch") Отфрідові фон Вассенбурґу, який з цією поемою нічого спільного немає (С. 46), то бездоганне знання заторкнутої проблеми з погляду лінґвістичного засвідчує його фахова полеміка з львівською германісткою Зеновією Березинською (С. 50—67), яка однією з перших серед українських дослідників післявоєнного часу, ще у 50-ті роки минулого століття, вивчала Франкові переклади з німецької епічної поезії[6].

Читач монографії Леоніда Рудницького має досить повну та об'єктивну можливість сформувати собі уявлення про найхарактерніші ознаки перекладацького стилю І. Франка (конкретизація абстрактних понять, внесення у художню тканину образів предметно-матеріального світу, яких не знаходимо в ориґіналі; віддання переваги змістові над формою, що, проте, не порушує їх органічної цілісности; тенденція до спрощення змісту в одних випадках і гіперболізація неґативних ознак в інших; певна українізація тексту, а в окремих розділах і частинах, зокрема, коли йдеться про переклад першої частини Фауста) використання галицьких діалектизмів середини XIX ст., що почасти ускладнює сприйняття твору сучасному читачеві. Ось, приміром, переклад слів Марґарити, адресованих Фаустові, коли той з'являється, щоб звільнити її з тюрми:

*Ти? О, скажи ми се ще раз!*
*Се він! Се він! Пропали муки,*
*Пропали хвилі пут, тюрми, розлуки.*
*Се ти! Прийшов ті пута розімкнути!*
*Так, ти мя спас!*
*Ось вулиця знов,*
*Де перший раз я бачилась з тобов,*
*Ось любий той садок,*
*Де я на тебе з Мартов ждала*[7].

---

[6] Березинська З. Німецька народна епічна поезія в перекладах Івана Франка // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті й матеріали.— Львів, 1960.— Вип. 8.— С. 130—140.

[7] Франко І. Зібрання творів...— Т. 13.— С. 346.

Зіставивши наведені рядки з оригіналом, побачимо, що І. Франко, хоч і не уник деяких збоїв у римуванні, відтворив їх з високим рівнем адекватности форми і змісту. Адекватно передано і Фаустове звернення до Мефістофеля після укладення договору:

*Коли я скажу до хвилини:*
*Тривай і ще! так гарна ти!*
*Тоді хоч в пута мя скрути,*
*Тоді нехай навік загину.*
*Тоді най виб'є смерті час,*
*Тоді ти вольний служби свої,*
*Годинник стане, спаде сказ,*
*Я в вічности потону морі*[8].

У досягненні цієї адекватности не останню роль відіграли якраз діалектні розмовні форми, зокрема односкладові, „ми", „мя" (замість „мені", „мене"), скорочення „тобою" і „Мартою" до „тобов", „Мартов" і т. д. Але вживання таких форм дуже локалізує твір, надає йому місцевого колориту, знижує його естетичну вартість, навіть затруднює сприймання загальноукраїнському загалу. Звичайно, огріхи І. Франка як перекладача можна виправдати й пояснити багатьма причинами: перекладаючи „Фауста", український поет ішов невторованими шляхами, перекладознавство як в Галичині, так і на Наддніпрянщині робило перші кроки, виражальні можливості української літературної мови були тоді ще дуже обмежені... Це все створювало об'єктивні труднощі, які при всій своїй геніальності не міг подолати навіть Великий Каменяр. А щоб читач переконався, що Франкове прочитання „Фауста" відзначається високим рівнем досконалости, порівняємо наведені вище уривки з відповідними рядками у перелицюванні одного з найкращих сучасних українських його інтерпретаторів — поета Миколи Лукаша, який майже стовідсотково відтворює зміст, образність і форму оригіналу. Отож слова Маргарити:

*Це ти! Ох, ще скажи! Ще раз!*
*Це він, це він! Не стало мук образ,*
*І тьми тюрми, й кайданів, і недолі!..*
*Це ти! Я знов на волі!*
*Ти мене спас!*
*Дивись, ось тая вулиця,*
*Де вперше ми ззирнулися,*
*А ось і той садок,*
*Де з Мартою тебе я ждала в вечерок*[9].

Рівноцінна оригіналові трансляція звернення Фауста до Мефістофеля:

*Як буду змушений гукнути:*
*„Спинися, мить! Прекрасна ти!" —*
*Тоді закуй мене у пута,*
*Тоді я рад на згубу йти.*
*Тоді хай дзвін на вмерле дзвонить,*
*Тоді хай послух твій мине,*

[8] Франко І. Зібрання творів...— Т. 13.— С. 232.
[9] Гете Й. В. Твори / Вступна стаття Григорія Кочура.— К., 1969.— С. 225.

*Годинник стане, стрілку зронить,*
*І бёзвік поглине мене*[10].

Людині, обізнаній з теорією перекладознавства, відомо, що перелицювання художнього тексту з однієї мови на іншу без втрат не буває. Є вони у Франка, є в Лукаша. Але прочитавши наведені уривки в інтерпретації цих майстрів поетичного слова, читач напевно відчув, наскільки їхні рядки перекликаються і змістом, і ритміко-мелодійним рисунком, і характером римування. А це вже говорить на користь обох перекладачів і їх трансляторської майстерности. Звичайно, сучасний читач без огляду на те, чи проживає він в Галичині, Волині, Закарпатті чи Наддніпрянщині, віддає перевагу перелицюванню М. Лукаша, бо воно відповідає вимогам сьогочасної української літературної мови, а переклад, як підкреслює Д. Павличко, „має бути сучасним"[11].

Але якщо „українізація" чужоземного автора внесенням у тканину перекладу нелітературних лексем, діалектизмів, галицьких мовленнєвих форм локального значення „мнов", „тобов", „руков", вживанням частки „ся" перед словом або скорочення „мож" (замість „можна", „може", „можеш"), відтворенням давального відмінка через „му", а знахідного через „го", де належало б ужити „йому" і „його" і т. ін. затруднює сприймання змісту нашому сучасникові, то відтворення німецьких, а в ширшому плані чужоземних географічних назв, а також власних імен українськими відповідниками позбавляє твір національного колориту, надає йому рис етнічної безликости, затирає в ньому сліди зв'язку з народним епосом і традиціями. На жаль, якраз цей процес має місце у Франковому перелицюванні „Фауста" на українську. У його прочитанні Ріппах стає Реброломом, Сервілібус — Прислужником, Первені — Доробкевичем, Ганс Лідерліх — Луцем Ледащо, Сільве — Літавицею, зникає міфологічний Уріан і з'являється на його місці український чорт, що сидить не на Брокені, а на Лисому Верху Смолистої гори, знаної кожному німцеві як Гарцберґ. А ще об'єктом жіночих пересудів біля криниці між Лізхен і Гретхен стає не Бербельхен, а Варка Стефанова...

Зрозуміла річ, наявність такої тенденції у перекладі трагедії Ґете українською мовою не відповідає тим намірам, якими, видаючи твір, керувався автор. І те, що дослідник не замовчує неґативних наслідків українізації перекладеного твору, ілюструє їх як науковець шляхом обґрунтованого аналізу його мови та образів тощо, беззаперечно належить до позитивів рецензованої нами монографії. Щоправда, Леонід Рудницький подає теж приклади українізації, від якої транслььований для українського читача німецькомовний твір не втрачає зв'язку з національним колоритом. Коли, приміром, перелицьовуючи німецьку героїчну епопею XII ст. „Пісню про Нібелюнгів" (маємо на увазі сон Крімгільди, її розмову з матір'ю, розповідь про те, як Гаґен і Фолькер „сторожу держали"), І. Франко, щоб відтворити звичаї і подвиги, якими переповнений цей древній німецький твір, орієнтується на пам'ятки княжої київської доби, використовує відповідні літературні лексеми з арсеналу її придворного життя, побуту і фольклору „дівкою сидіти", „заміж вийти", „рицар", „сокіл", „князевич", „пир", „витязь", „джури", „шоломи", „щити", „бояри" та ін., то такого роду українізація, слушно наголошує автор монографії, не позначається неґативно на перекладі, бо читач має справу не з діалектними мовленнєвими локальними формами, а з висловами, лексемами й

[10] Гете Й. В. Твори.— С. 114.

[11] „Хай слово мовлене інакше..." Проблеми художнього перекладу. Статті з теорії критики та історії художнього перекладу.— К., 1982.— С. 3.

поняттями літературними, загальновживаними. І ми з його оцінкою цілком солідаризуємося.

Наведемо ще приклад переосмислення образної палітри поетичного оригіналу, що теж нерідко трапляється у Франкових прочитаннях. Друкуючи на початку XX ст. свої інтерпретації віршів швейцарця Готфріда Келлера, серед них поезію „В морозні зимовії дні..." („Ich hab' in kalten Winterstagen"), третя строфа якої в німецькому звучанні має такий вигляд:

*Ich fahre auf dem klaren Strome,*
*Er rinnt mir kühlend durch die Hand;*
*Ich schau' hinauf zum blauen Dome —*
*Und such' kein bessres Vaterland* (C. 170).

Тобто поет рисує динамічну картину: ліричний герой, який, звичайно, в нашій уяві ідентифікується з особою автора, каже, що він пливе, усівшись у човні, чистою прозорою бистриною і, опустивши руку у воду, відчуває, як холодна бистрінь пробігає йому поміж пальці; його зір блукає десь у далині, де голубіє будівля собору. Як людина релігійна Готфрід Келлер признається тому читачеві, що кращої батьківщини він собі не шукає і не бажає.

В інтерпретації І. Франка маємо:

*Купаюся в пречистій річці,*
*З холодних хвиль я свіжість п'ю,*
*Любуюсь склепом тим блакитним*
*І кращих батьківщин не жду*[12].

Здавалось би ритміко-інтонаційний малюнок вірша адекватно збережений, хоч характер римування (річці — блакитним) порушений. Але ж „Ich fahre" — це не „купаюся", тим більше „В морозні зимовії дні", поняття бистрини, швидкоплинности води зведено до асоціації „річка", динамічний образ — людина опустила руку в бистрінь і відчуває, як вода струменить поміж пальці — зникає, його замінено статичним поняттям „з холодних хвиль я свіжість п'ю", замість собору з голубими стінами й куполом з'являється образ надгробної каплиці і т. д. І саме у тому, що дослідник, розповідаючи про діяльність Франка як перекладача, не обмежується аналізом тільки тих уривків, строф, абзаців і розділів, де український письменник, транслюючи німецьких поетів і прозаїків, досягає максимальної адекватности у відтворенні форми, змісту, образів і виступає як геніальний майстер перекладацького мистецтва, але також указує часто-густо на втрати й огріхи, без яких, як ми вже згадували, художнього перекладу не буває, слід бачити одну із принципових заслуг Леоніда Рудницького як автора рецензованої монографії.

Закінчуючи розмову про працю „Іван Франко і німецька література", вважаємо за потрібне звернути увагу на деякі огріхи, що закрались у її текст. Приміром, на с. 68 читаємо, що І. Франко, працюючи над переспівом поеми Гартмана фон Ауе „Бідний Гайнріх", більше користувався її переробкою з-під пера поета-романтика Адельберта фон Шаміссо, ніж оригіналом цього середньовічного твору, а через дві сторінки нижче натрапляємо на дещо контроверсійне твердження, що перекладач „послідовно черпає матеріал із Гартманового епосу, зберігаючи, де

[12] Франко І. Зібрання творів...— Т. 13.— С. 590.

можна, як дрібніші, так і головні змістові характерні риси оригіналу" (С. 70), не упускає згадки про св. Миколая, якої немає у варіанті Шаміссо, та ін. Думка професора, безперечно, об'єктивна і справедлива. А коли так, то тяжко повірити, що І. Франко, переспівуючи „Бідного Гайнріха", „більше дотримується" переробки Адельберта фон Шаміссо. Він, очевидно, однаково інтенсивно користувався обома джерелами.

Подекуди необґрунтований тавтологізм кореневих слів збіднює текст речення, як, наприклад, при перекладі німецькомовної фрази „Mehrere Zeilen schliessen sich zu einer Sinneinheit zusammen", яку автор передає: „Декілька рядків *поєднуються* в одну змістову *єдність*" (С. 97).

Має місце утворення вищого ступеня прикметників за зразками, які суперечать правилам української граматики: „більш згрубілий елемент", „більш зрозумілий зміст" (С. 102) та ін.

Ясна річ, такого роду незначні мовні відхилення від норми аж ніяк не применшують фактичного об'єктивного значення праці, яка, поза сумнівом, сприймається як етапне явище у франкознавстві, як своєрідна віха у вивченні українсько-німецьких літературних взаємин узагалі.

Монографія Леоніда Рудницького — це не тільки підсумок у дослідженні зв'язків Каменяра з німецькомовним світом. У ній порушено чимало проблем франкознавства (ставлення письменника до українсько-польських соціально-політичних відносин у Галичині періоду Австро-Угорщини, питання про те, що штовхнуло його — шанувальника художньої спадщини автора „Дзядів" і „Пана Тадеуша" до написання німецькомовного нарису „Поет зради", чому врешті молодий І. Франко писав листи до Ольги Рошкевич не рідною, а німецькою мовою та ін.), які чекають свого подальшого з'ясування. Адже тема у формулюванні професора передбачає, крім заглиблення у перекладознавчі проблеми, ще й дослідження маловідомих або й зовсім невідомих в Україні історично-літературних, публіцистичних і художніх публікацій І. Франка, що були написані спеціально для німецької преси, часто на замовлення редакторів окремих журналів. Вона включає також критичні матеріали про Каменяра з-під пера німецьких і австрійських літературознавців, переклади німецькою його власних творів...

Логікою заторкнутих проблем монографія Леоніда Рудницького ніби ставить українських германістів перед конечною потребою ґрунтовного, поглибленого, вільного від марксистсько-класового збочення вивчення контактів Івана Франка з багатьма представниками німецькомовного літературного і політичного середовища кінця XIX — початку XX ст. — Віктором Адлером, Германом Баром, Мартіном Бубером, Гайнріхом Каннером, Енгельбертом Пернесторфером та ін. впливовими його діячами, з газетою „Neue Freie Presse", журналом „Die Zeit", часописом „Arbeiter-Zeitung", завдяки яким в Австрії та Німеччині побачили тоді світ декілька десятків творів письменника. Чимало з них ще досі залишаються поза увагою нашого читача, навіть незнані йому. Бо, хоч Едуард Вінтер і Петер Кірхнер 1963 р. видали в тодішній НДР за сприяння Інституту літератури ім. Т. Шевченка в Києві великий збірник німецькомовних публікацій Івана Франка[13], окремі матеріали загостреного соціально-політичного змісту, на жаль, до нього не потрапили.

*Маркіян НАГІРНИЙ*

---

[13] Franko I. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten, 1882—1915 / Herausgegeben und eingeleitet von E. Winter und P. Kirchner.— Berlin, 1963.— 578 S.

**Надія Зелінська. Поетика приголомшеного слова. Українська наукова література XIX — початку XX ст.— Львів: Видавництво „Світ", 2003.— 352 с.— Наклад 300 прим.**

Книжка відразу привертає увагу читача: ошатно видана, дбайливо і зі смаком оформлена, окремі графічні компоненти граціозно вплетені в текст, щоб виділити особливі примітки, кинути репліку, дати додаткові доречні пояснення. Композиція — це не просто данина традиції монографічного видання, що вимагає розділів, підрозділів, індексації, у якому має бути своя культура цитування, покликів тощо. У книжці цікаво втілена ідея гіпертексту як певної одночасної єдности і множинности поліфонічних текстів, що дає авторові змогу висловлювати принагідні зауваги, коментувати, розкривати перед читачем шляхи наукового пошуку, розгортати простір основного тексту.

Гортаючи сторінки монографії, переконуєшся, що її автор не лише творив науковий текст, дбаючи про зміст; звичне поняття єдности змісту й форми, коли останню пов'язують переважно з мовними особливостями, набуває інших ознак. Тут усе „грає", навіть ескізно подана на обкладинці розгорнута книжка, сторінки якої асоціюються з пучком променів, що освітлюють наш науковий простір, манять пізнавати незвідане. Маємо перед собою книжку, в якій автор реалізує себе не лише як науковець, а й як визнаний спеціаліст видавничої справи. Надія Зелінська відома багатьма працями з історії видавничого поступу і сучасної видавничої справи, теорії і практики редагування та ін.

Задум дати нашій громадськості книжку про особливості української наукової літератури XIX — початку XX ст., показати її як культурно-естетичне явище, звернути увагу сучасників на її „поетичність", розкрити засоби естетичного, які використовували вчені у своєму виді творчости, дати змогу читачеві відчути специфічний мовний „аромат" досліджуваної доби, треба думати, викристалізувався під впливом багатьох чинників, навіть імпульсів, інтуїтивних здогадів, йшов у руслі не лише наукових, а й педагогічних пошуків. Адже кафедра, яку у Львівській академії друкарства професор Надія Зелінська очолює впродовж кільканадцяти років, одна з небагатьох в Україні розробляє навчальні курси, пов'язані з редакційно-видавничим процесом, його історією, виявляє параметри, які його характеризують.

Наполегливі пошуки шляхів реалізації комплексної науково-дослідної теми „Функціонування книги в культурному просторі України" та дослідницького проекту „Українська наукова книга як феномен національної та світової культури: історичні корені та сучасні тенденції", зусилля, спрямовані на добір відповідних текстів, прагнення забезпечити добру теоретичну базу, розкрити естетичність українського наукового твору в контексті світових ідей, належно інтерпретувати мовні факти повели авторку до бібліотек Відня, до Українського дослідного інституту Гарвардського університету — важливого центру американського українства.

Не випадковим є й період, обраний для дослідження,— XIX — початок XX ст. Епоха пошуків, активного чину інтеліґентних особистостей у всіх можливих сферах бездержавного життя, коли українці, проходячи через драматичні, а то й трагічні події, усвідомили: їхня хода до волі незворотна. І в цьому процесі величезну роль відіграла не лише їх ментальна прив'язаність до слова, а й прагнення розширити сфери функціонування рідної мови, дати їй шанс розгорнути невико-

ристані потенції в політиці, культурі, науці, продемонструвати свою універсальність. У цьому процесі Надія Зелінська прагне збагнути феномен національного; однією з важливих прикмет — і це підкреслює не раз — вважає те, що українську науку творили високоосвічені, ерудовані, талановиті особистості. В основній масі — це аристократи духу з розвинутим почуттям національної гідности, патриціанської шляхетности і самодостатности. У час, надзвичайно відповідальний для формування української літературної мови і утвердження її, багато з них шукали можливості реалізуватися в різних стилях, сміливо експериментували. Так, економіст Володимир Навроцький пише кілька наукових розвідок у формі казки, виявивши, як зазначив І. Франко, „дуже значний белетристичний талант"; наукові огляди Осипа Маковея у „Літературно-науковому вістнику" мають характер блискучих фейлетонів, один з „батьків" української фізичної хімії Юліан Гірняк, коментуючи свої досліди, перетворює кожну свою наукову статтю на спільну з читачем своєрідну „прогулянку", фізик Володимир Левицький вишукує вибагливі способи введення у текст спеціальних термінів, творить їх, використовуючи ресурси рідної мови (С. 88—89). Таких прикладів у нашій культурі чимало. В іншому місці авторка пише: „Фізик Іван Пулюй переклав Біблію українською і писав напрочуд поетичні науково-популярні твори, поет Павло Грабовський виступав з науково-публіцистичними статтями, історик Михайло Грушевський залишив також добротну художню прозу, а письменник Осип Маковей одержав науковий ступінь доктора філософії за фундаментальну літературознавчу працю про Пантелеймона Куліша" (С. 127). Окремо виділяється у цьому плані титанічна постать Івана Франка. Чимало сторінок присвячено аналізові поетики текстів у виданнях НТШ; „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка" професор Надія Зелінська справедливо трактує як „міст між минулим і майбутнім".

Дослідниця має всі підстави для висновку: „[...] наприкінці XIX ст. українські вчені відразу охопили своїми дослідженнями усі найважливіші галузі знань, дуже швидко створили солідний масив україномовних наукових текстів, активно взялися за формування повної жанрової палітри наукових публікацій, зайнялися творенням наукової термінології, обговоренням та виробленням засадничих рис наукового стилю" (С. 86). За вдалим висловом українсько-канадського вченого Антона Чернецького, тогочасна наука була „легітимізацією української культурної зрілості".

Це був, як висловлюється авторка, щоправда, в дещо гіпотетичному плані, „закономірний вибух до часу притамованої енергії національного інтелектуального текстотворення..." (С. 13). А ще — і на цьому вона акцентує — багато робилось для того, щоб виховувати у суспільстві смак до гарного і водночас інтелектуально наповненого слова. І додамо від себе: це була доба, принаймні в підавстрійській Україні, коли суспільство організовувало віча, зібрання, плекало товариське життя, дотримувалося виробленого етикету мовного спілкування в різних соціальних верствах, знало ціну гарній бесіді, шанувало розумного і дотепного бесідника, це було благотворним ґрунтом, на якому могли реалізуватися добрі прагнення до естетичного і в писемному мовленні, а чутливе до гарного слова громадянство живило і відточувало естетичні смаки науковців; вироблявся добрий літературний смак, естетичні потреби зростали. Дуже важливим було те, що суспільство збагачувалося сильними мовними особистостями.

До речі, діяльність галицьких учених у складному процесі становлення української літературної мови, розвитку її функціональних різновидів, зокрема наукового стилю, варто було б детальніше розглянути. Видатний мовознавець Юрій Шевельов у праці „Внесок Галичини у формування української літературної

мови“ (канадське видання 1975 р., перевидано в Україні 1996 р., 2003 р.) не вважає, що тему розкрив вичерпно, і наголошує, що її варто поглиблювати, вдячний матеріал, який дослідниця має у своєму розпорядженні, дає основу для цікавих спостережень та висновків і в цьому напрямі.

Уже з перших сторінок Надія Зелінська застерігає: „У цій книжці багато цитат, тобто багато фрагментів чужих, не авторських текстів“ (С. 7). „Чи добре це?“ — запитуєш. Уважне читання монографії переконує: такий спосіб спілкування в науці доречний і багато чого дає. Маємо змогу „почути“ голос багатьох учених, простежити порухи їхньої думки, відчути мовний „подих“ — аж до правописних особливостей — досліджуваної доби, а іноді між рядками вловити і недомовлене. Цитатний матеріал не лише органічно вплітається в текст викладу; окремим вдалим висловам авторка дає ще інше життя: вони стають заголовками, підзаголовками чи їх фрагментами, ними пересипані примітки. Багато з них варті того, щоб увійти в скарбницю нашої фраземіки. Кілька прикладів: „І про невдячні часи можна писати цікаво“ (вислів В. Дорошенка), „Між російським молотом і польським ковадлом“ (фраза І. Лисяка-Рудницького), „Мова вирішила долю українського відродження“ (М. Грушевський), „Витвори наукового думання не обходяться без праці чуття і фантазії“ (І. Франко), „Стиль співзвучний українській вдачі“ ( І. Лисяк-Рудницький), „Симбіоз емоцій та розумової праці“ (С. Петлюра), „Для створення думки наукової поезія потрібна“ (О. Потебня). Колоритне народне слово *приголомшений*, що його вживають Омелян Огоновський і Олександр Колесса (*приголомшені народи, приголомшене письменство*), входить у назву книжки, відтінюючи ним стан і статус українського слова у досліджуваній добі. Для „непоетичного“ читача авторка розшифровує цитатний зміст; основні розділи книжки: „Формування типологічної системи української наукової літератури“, „Вироблення критеріїв естетичної оцінки наукового тексту у працях українських учених“, „Науковий текст як об'єкт естетичної оцінки“, „Поетика наукової публіцистики: видання та жанри“.

У книжці виразно виділяється кілька тематичних центрів — наукова діяльність як специфічний вид творчости, науковий текст і його естетичність, суть і природа поетики, українська наука XIX — початку XX ст. у контексті засад поетики, навколо яких зосереджується багато дотичних до них важливих проблем.

Наукову творчість авторка справедливо вважає вершинним інтелектуальним виявом національної культури, найбільшою спонукою до формування літератури загалом як корпусу певним чином організованих текстів (С. 310), виділяє прагматичний аспект наукового тексту, бере до уваги безпосередній зв'язок цього виду творчости з теорією мовленнєвої комунікації. Аналізуючи українські наукові тексти XIX — початку XX ст., вона поглиблює думку про те, що роль науки і наукової продукції у загальнолітературному процесі може бути вирішальною у збагаченні жанрів, появі нових жанрових різновидів і модифікацій, підкреслює значення цієї сфери мовотворчости, чи, як казав Франко, „люксусової праці“, для формування літературної мови, демонстрації можливостей.

Поетика, риторика, естетика — терміни на позначення надзвичайно складних питань, які авторка органічно пов'язує з процесом текстотворення та особистістю вченого. Дослідниця відзначає, що інтерес до поетики різножанрових творів сформувався в Європі ще в VI—IV ст. до н. е. І хоч сьогодні термінологія ускладнилася, та суть залишається давня — це засіб якнайкращого втілення авторського задуму в тексті, це проникнення в секрети інтелектуально-творчої діяльности, текстотворчости у широкому значенні. Вона простежує еволюцію поняття „поетика“, показує внутрішню змістову переакцентацію самого терміна, відзначає його

міждисциплінарність, універсальність; арґументовано доводить, що сьогодні він приходить на позначення будь-якої галузі інтелектуально-творчої діяльности, дискурсу різного характеру (С. 101). Це суттєве, вважаємо, положення, хоч би з огляду на те, що в радянську епоху саме поняття трактували обмежено.

Дослідницю цікавить теорія поетики в її історичному розвитку і — що дуже важливо — її інтерпретація українськими вченими, а також розуміння естетичности у світлі сучасних ідей. Професор Надія Зелінська окреслює широке коло питань — загальних і часткових: історична поетика, еволюція поетики як науки, її традиційні проблеми, давні українські поетики, поетика творчости і пізнання, поетика як стратегія текстотворчости, поетика композиції і поетика жанру; дослідниця бачить поетику динамічну і поетику прагматичну, поетику конфронтації, говорить про лінґвістичну поетику і очевидним для неї є зв'язок між поетикою та математикою. На основі аналізу великого фактичного матеріалу вона доходить висновку про естетичні властивості наукового мовлення, вивчає парадигму його естетичної оцінки. Переконливим є її твердження про те, що „риторика науки" — це сьогодні нова модель наукового тексту, а поетика як учення про побудову різних типів творів — це „наука — лідер". Термін „поетика" стає звичним для називання усіх процесів, пов'язаних з текстотворчістю та естетичною оцінкою її результатів.

У книжці десятки, а то й сотні назв наукових праць, прізвищ, серед них значна частина українських учених, які в нелегких суспільно-політичних умовах, переборюючи драматичні колізії, пов'язані насамперед з бездержавністю, творили науковий текст. Авторка звертається до праць американських, англійських, німецьких, французьких, російських, польських, чеських та інших дослідників, теоретичні засади яких добре підкріплюють її положення.

Рецензована праця Надії Зелінської — продукт нової доби, коли українська наука виходить з-під дамоклового меча ідеологічного пресу, з полону обмежень, із стану, коли нормою була недооцінка власних надбань; вона переступає зону замовчування, позбувається реверансів у бік лише однієї наукової школи — російської, входить у силове поле світових ідей. Авторка заповнила відчутну прогалину в нашій науці про естетику наукового тексту, розробила важливі концептуальні засади його аналізу з погляду поетики. Вона відтворила концептуалізовану інтегральну модель буття української мови; подала цікаву і корисну інформацію не лише для вчених-гуманітаріїв, а й для творців наукових текстів усіх галузей знань. Книжка вчить, переконує, змушує замислитись, можливо, навіть дещо в іншому ракурсі бачити звичні, на перший погляд, речі.

*Олександра СЕРБЕНСЬКА*

## Стефан Козак. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки).— Варшава, 2003.— 227 с.

Пригадую, у Києві на початку 1980-х років книжка польського україніста Стефана Козака „U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie" (Вроцлав, 1978) справила своєю свіжістю, новаторством надзвичайно сильне враження. Особливо захоплювали сміливе трактування „Истории русов" як преро-

міждисциплінарність, універсальність; арґументовано доводить, що сьогодні він приходить на позначення будь-якої галузі інтелектуально-творчої діяльности, дискурсу різного характеру (С. 101). Це суттєве, вважаємо, положення, хоч би з огляду на те, що в радянську епоху саме поняття трактували обмежено.

Дослідницю цікавить теорія поетики в її історичному розвитку і — що дуже важливо — її інтерпретація українськими вченими, а також розуміння естетичности у світлі сучасних ідей. Професор Надія Зелінська окреслює широке коло питань — загальних і часткових: історична поетика, еволюція поетики як науки, її традиційні проблеми, давні українські поетики, поетика творчости і пізнання, поетика як стратегія текстотворчости, поетика композиції і поетика жанру; дослідниця бачить поетику динамічну і поетику прагматичну, поетику конфронтації, говорить про лінґвістичну поетику і очевидним для неї є зв'язок між поетикою та математикою. На основі аналізу великого фактичного матеріалу вона доходить висновку про естетичні властивості наукового мовлення, вивчає парадигму його естетичної оцінки. Переконливим є її твердження про те, що „риторика науки" — це сьогодні нова модель наукового тексту, а поетика як учення про побудову різних типів творів — це „наука — лідер". Термін „поетика" стає звичним для називання усіх процесів, пов'язаних з текстотворчістю та естетичною оцінкою її результатів.

У книжці десятки, а то й сотні назв наукових праць, прізвищ, серед них значна частина українських учених, які в нелегких суспільно-політичних умовах, переборюючи драматичні колізії, пов'язані насамперед з бездержавністю, творили науковий текст. Авторка звертається до праць американських, англійських, німецьких, французьких, російських, польських, чеських та інших дослідників, теоретичні засади яких добре підкріплюють її положення.

Рецензована праця Надії Зелінської — продукт нової доби, коли українська наука виходить з-під дамоклового меча ідеологічного пресу, з полону обмежень, із стану, коли нормою була недооцінка власних надбань; вона переступає зону замовчування, позбувається реверансів у бік лише однієї наукової школи — російської, входить у силове поле світових ідей. Авторка заповнила відчутну прогалину в нашій науці про естетику наукового тексту, розробила важливі концептуальні засади його аналізу з погляду поетики. Вона відтворила концептуалізовану інтегральну модель буття української мови; подала цікаву і корисну інформацію не лише для вчених-гуманітаріїв, а й для творців наукових текстів усіх галузей знань. Книжка вчить, переконує, змушує замислитись, можливо, навіть дещо в іншому ракурсі бачити звичні, на перший погляд, речі.

*Олександра СЕРБЕНСЬКА*

## Стефан Козак. Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки).— Варшава, 2003.— 227 с.

Пригадую, у Києві на початку 1980-х років книжка польського україніста Стефана Козака „U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie" (Вроцлав, 1978) справила своєю свіжістю, новаторством надзвичайно сильне враження. Особливо захоплювали сміливе трактування „Истории русов" як преро-

мантичного явища і той широкий типологічний контекст, у який було поставлено розгляд твору невідомого українського автора. Вражало осмислення українського преромантизму в органічному національно-діахронному (джерела) і доречному європейсько-синхронному (паралелі і впливи) контексті. Автор оперував поняттями, мало вживаними або й зовсім не знаними в тодішньому українському літературознавстві (преромантизм, етноцентризм, автономізм, „ідея народу", „ідея чину", „культ героїв", „міф початку", „право натури", протороматизм, месіянська історіософія, історичний месіянізм, „національна міфологія" романтиків, „сотеріологічний план Провидіння" тощо), значно розкутіше і глибше обговорював національну проблематику, ніж це робили (чи, точніше, могли робити) радянські дослідники.

Нині можна порадіти, що нарешті вийшло окремою книжкою україномовне видання монографії „U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie", до того ж оновлене — доповнене й частково скорочене (шкода, що знято й численні поклики). Тут значно ширше подано джерельні матеріали, поглиблено окремі аспекти, книжку збагачено освоєнням нових наукових публікацій (на жаль, автор часто не дає їх точних бібліографічних описів, а лише називає прізвища дослідників). До перших чотирьох розділів попередньої книжки, значно розширених, додано два нові: „У річищі нової літератури" та „На романтичному порозі" (при цьому польську назву „Na progu romantycznym", зазначену у слові „Від автора" (С. 9), варто було перекласти „На порозі романтизму": йдеться-бо не про якийсь „романтичний" — у сенсі „незвичайний", „такий, що викликає хвилювання" — поріг, а саме про поріг романтизму як літературного напряму).

У першому — оглядово-теоретичному — розділі „Вступні зауваги" обґрунтовано правомірність і актуальність осмислення проблеми українського преромантизму, на підставах різних праць вирізнено „певні конститутивні ознаки раннього романтизму, чи краще явища романтичності": „захоплення народністю, фольклором, зокрема історичними, ліричними піснями та легендами; звернення до історії; глорифікація героїзму і народних героїв; ідеалізація середньовіччя; культ таємничості; суб'єктивізм, ліризм і сентименталізм" (С. 13). Трактуючи їх як преромантичні, автор свідомий того, що „вони надто близькі, інколи тотожні з романтичними" (С. 13), а тому, врешті-решт, знаходить вихід у думці Л. Суханека про те, що „визнання твору як романтичного чи преромантичного залежить від того, коли його написано — перед чи після року, який визнано за початок існування преромантизму [очевидно, мало б бути: романтизму.— *Є. Н.*] як сформованої течії у літературі даного народу" (С. 14). Проте хронологічний чинник кодифікації преромантичних явищ в українській культурі (виникнення і функціонування їх у доромантичній добі) не завжди компенсує нечіткість сутнісних критеріїв, унаслідок чого виникають дискусії щодо визначення стосунку до преромантизму окремих творів, як-от „Енеїди" І. Котляревського.

У розбудові концепції українського преромантизму С. Козак спирається на теоретичну базу відомих основоположних праць П. ван Тігема і А. Монглона, які дали теоретико- й історико-літературне обґрунтування ідеї преромантизму, на монографії їхніх польських послідовників Ю. Кляйнера („Sentymentalizm i preromantyzm", 1975) і Л. Суханека („Preromantyzm w Rosji", 1991), а також на свого українського попередника — Є. Кирилюка, який, за спостереженням С. Козака, перший в українському літературознавстві увів поняття преромантизму і вказав на цю дослідницьку проблему (у доповіді на VII Міжнародному конгресі славістів, 1973).

Видається слушним і правомірним оперування „синонімічними, але не тотожними" поняттями „протороматизм" і „преромантизм", як і їх розрізнення: перше,

не обмежене початковими часовими рамцями, дає змогу на „пошуки вглиб" і „пересування назад" генези романтичних джерел і тенденцій, а друге позначає „перехідне явище (що виникло на основі проторомантичних тенденцій та нових явищ і подій епохи), часові рамки якого [...] охоплюють приблизно період від середини XVIII ст. до кінця першої — другої декади XIX ст." (С. 14). Такого підходу варто було дотримуватися послідовно, тим часом мовиться про наявність у народній епіці „проторомантичних та преромантичних тенденцій" (С. 48, 69), тоді як коректно вести мову тут тільки про проторомантизм (як і у випадку вираження в народній епіці проторомантичної „ідеї народу"), бо преромантичні якості насправді в'яжуться вже не зі самими фольклорними текстами, а з їх функціонуванням у „верхній" культурі кінця XVIII — початку XIX ст., тобто з відповідною фольклористичною репрезентацією їх у різних виданнях.

До проблеми преромантизму С. Козак підходить двояко: простежує генеалогію, тобто проторомантичні та преромантичні вияви, і водночас вдається до характеристики їхніх ранньоромантичних імпульсів та ознак. Предметом дослідження у монографії стали прото- і преромантичні явища: фольклор (передусім думи й історичні пісні), літературні тексти, історіографія, суспільна і філософська думка, а також історичні події преромантичного характеру.

У другому розділі „Історія в пісні: витоки історизму" глибоко висвітлюється проторомантичний потенціал героїчної епіки українського народу — історичних дум та пісень у контексті нового — преромантичного — підходу до фольклору Дж. Віко, Дж. Макферсона, Т. Персі, Й.-Г. Гердера та ін. Показано, як з народного епосу народжувались „козацькі міфи", як-от з пісні про Байду „В Цариграді на риночку". Зауважимо лише, що українському преромантизмові та романтизмові передували не тільки історичні жанри народної творчости, а й народна лірика (зокрема так звані жіночі пісні) та родинно-побутові балади XVIII ст., теж пройняті проторомантичними призвістками (вираження індивідуальних інтимних почуттів „автономної особистости", ліризація народної поезії).

У третьому розділі „Джерела романтичної „ідеї народу" С. Козак переконливо доводить, що ця преромантична ідея формувалася на перехресті і під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх чинників та процесів. Сам механізм формування „ідеї народу" в суспільній свідомості дослідник пов'язує з тим, що зі середини XVIII ст. поняття народу ототожнюється з поняттям держави, поширюється на всі суспільні верстви і розвивається в опозиції до „ідеї батьківщини" та доктрини „освіченої монархії", сформульованих у добу Просвітництва. Ретельно простежено традиції й джерела „Истории русов" (релігійно-полемічна література, „Синопсис" І. Гізеля, козацьке літописання Самовидця, Г. Граб'янки, С. Величка), волелюбну атмосферу тих осередків, де міг з'явитися і функціонувати цей твір, пройнятий духом козацького автономізму: Обухівський гурток В. Капніста як центр українського вільнодумства й опозиції, так звана Попівська академія на чолі з власником села Попівці на Сумщині О. Палициним (С. Глінка, В. Каразін та ін.), Новгород-Сіверський гурток козацько-шляхетських автономістів, якому патронував О. Безбородько (І. Халанський, А. Худорба, Г. Полетика, О. Лобисевич, В. Шишацький та ін.), масонські ложі — київська „Товариство з'єднаних слов'ян" (В. Лукашевич та ін.) і полтавська „Любов до істини" (М. Рєпнін, той-таки В. Лукашевич, І. Котляревський, Д. Бантиш-Каменський та ін.). Підкреслено, що „подією, яка знаменувала собою преромантичне культурне відродження", стало заснування Харківського університету (1805), завдяки чому Харків вивищився як „зародок і розсадник романтизму на Україні" (С. 88—90). Автор веде мову про „численні масонські ложі й таємні гуртки, в лоні яких визрівала українська преромантична „ідея народу", але питання про те, наскільки масонські ложі (виплід

Просвітництва та американської і французької революцій) переймалися власне українськими національними проблемами, залишається відкритим. Як відомо, таємні декабристські гуртки ставили собі за мету соціальну й політичну реформу монархічно-кріпосницької системи Російської держави, та аж ніяк не послаблення самої імперії і задоволення національних потреб, а тим більше визвольних прагнень підкорених царизмом народів. Як усе-таки співвідносилися інтереси українських автономістів-сепаратистів з діяльністю волелюбних масонського та декабристського рухів, які на національну проблематику не звертали належної уваги?

Називаючи відомий ряд гаданих авторів „Истории русов", варто було згадати недавню гіпотезу В. Шевчука, за якою найімовірнішим автором є підстави вважати представника козацької старшини Архипа Худорбу (С. Козак мовить про нього як про автономіста й автора незнайденої історії України, а В. Шевчук висуває слушне припущення, що це міг бути той самий твір — „История русов")[1].

До цього розділу закралося хибне твердження, буцімто „Историю русов" видав „щойно 1847 р." Осип Бодянський, „професор Московського університету (через що з веління царської адміністрації його позбавлено звання професора)" (С. 115). Насправді ж „Историю русов" О. Бодянський видав 1846 р., а дискриміновано його було за інше. 1848 р. в редагованих ним „Чтениях в императорском Обществе истории и древностей российских" він опублікував у російському перекладі мемуари англійського посла Джайлса Флетчера „Про державу Руську", що стосувалися епохи Івана Грозного й були надруковані в Лондоні ще 1591 р. Микола І угледів у них зневагу до Росії, російських монархів та російської церкви, унаслідок чого того-таки року журнал закрили, а О. Бодянського усунули від професури в Московському університеті (на півтора року) і від обов'язків ученого секретаря Товариства історії та старожитностей російських.

Найцікавішим і найбагатшим на наукові ідеї є четвертий розділ „Народження нової історіософії", присвячений ідейному аналізові „Истории русов". С. Козак ерудовано й арґументовано з'ясовує, що цей твір побудовано на архетипній антиномії Давид — Голіаф і біблійній-таки ідеї про спасенну місію найбільш покривджених (С. 124): невідомий автор, виступаючи на засадах етноцентризму й автономізму в ролі не так історика, як ідеолога та історіософа (С. 135) і протиставляючи „легенду про давню силу й героїчне минуле народу" його „сучасному поневоленню і занепаду" (С. 132), шукає у вітчизняній минувшині доказів моральної вищости „племени русів" (українців) над чужоземними „ґвалтівниками природних прав" „козацького народу" (С. 124), вказує на христологічний характер його історії і надає їй прикмет міфу або історичної леґенди (С. 127), а врешті-решт обґрунтовує історичний месіянізм „народу-мученика" (С. 133) — „кривджених, лицарських русів", умотивований „їхньою релігійно-духовною біографією, національною історією, географічним положенням, волелюбними республіканськими демократичними традиціями та прагненням зробити етичнішими й благороднішими міжнаціональні відносини в ім'я відродження й щасливого майбуття усього людства" (С. 139). Таким чином, „История русов" започаткувала „легендарно-міфотворчі традиції" в українському письменстві (С. 170—171) і заклала ґрунт дальшої літературно-історичної „національної міфології" (С. 134), вираженої зокрема у „Книзі буття українського народу" („Законі Божому"), у якій месіянська концепція „Истории русов", побудована на ідеї „волі Провидіння Божого", дістала своє гене-

---

[1] Шевчук В. Нерозгадані таємниці „Історії Русів" // Історія Русів.— К., 1991.— С. 13—15, 22—23.

тичне продовження (С. 132, 140—141)[2]. За С. Козаком, автор „Истории русов", спираючись на ідеї Монтеск'є, Вольтера й Руссо, провідних ідеологів доктрини „освіченої держави", зробив крок уперед — до преромантичного вивищення народу над державою: мовляв, історія народу давніша від історії держави, його природні права давніші за державні, народ перетривав не одне падіння держави, тож він важливіший за неї (С. 134; тим шляхом, зауважимо, вже йшов — і то значно далі — Руссо, один із першопрохідців європейського преромантизму, вдаючись до глобального протиставлення культури і природи). Складовими месіянсько-історіософського мислення автора „Истории русов" є „міф початку" (містифікація біблійного родоводу „племені русів"), а особливо „культ героїв", що полягає у відведенні вирішальної ролі в історії народу його керманичам, наділеним месіянським покликанням (архетип біблійного Мойсея) (С. 136). Їх конкретизовано у харизматичних постатях Наливайка, Хмельницького, Остряниці, Полуботка та інших, поданих у вигляді житійного апофеозу, понад те — месіянсько-міфічні леґенди (С. 138). Використавши досвід польських літературознавців, які з'ясовували феномен вітчизняного романтизму в категоріях месіянізму, історіософії та міфотворчости, С. Козак іще в другій половині 1970-х рр. (монографія „U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie") чи не перший повів мову про міфотворчі тенденції в українській літературі (на матеріалі преромантичної „Истории русов").

Розкриваючи історіософський характер „Истории русов", варшавський професор слушно ставить її у типологічний контекст „Трактату про нерівність" Руссо, „Думок про філософію історії" Гердера, прозового твору „Руїни" Вольнея, поеми „Людський рід" Сташіца, а надто „Слов'яноболгарської історії" Паїсія Хилендарського, „своєрідної болгарської біблії", найбільш близької до українського твору (С. 134—135). Компілятивна „История русов" в очах дослідника є спробою синтезу козацько-старшинської ідеології автономізму з новітніми народотворчими концепціями та ідеями із Західної Європи та Північної Америки, зокрема еґалітаризму й лібералізму (С. 155—156). Перебуваючи в руслі великої пошани преромантиків до ідеї малих республік (для Віко, Гердера і Маблі їхнім зразком була стародавня Греція, для Мюзера — Вестфалія, для Робертсона — Шотландія), автор „Истории русов" протиставляє „козацьку республіку" Речі Посполитій Польській, а відтак Російській імперії з їхніми експансіоністськими прагненнями (С. 150—151).

Цей розділ монографії і досі залишається неперевершеною студією „Истории русов" під кутом зору її міфотворчо-історіософського змісту, пов'язань і типології.

У п'ятому розділі „У річищі нової літератури" йдеться переважно про „преромантичну героїзацію" в „Енеїді" „полтавського масона" („літературна нобіліта-

---

[2] На жаль, у монографії вживано некоректну назву праці М. Костомарова з початковим словом у множині і наступним русизмом: „Книги битія українського народу", що є типовою помилкою, яку допускають за аналогією до Міцкевичевих „Книг польського народу і пілігримства". Тим часом список, що його жандарми знайшли у Костомарова, був без назви, а список (теж рукою Костомарова), знайдений під час обшуку в М. Гулака, мав назву „Закон Божий" (Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т.— К., 1990.— Т. 1.— С. 152, 250). Як з'ясовано (Сергієнко Г. Я. Шевченко і Київ: Історико-біографічний нарис.— К., 1987.— С. 102), широко вживану тепер назву вперше дав цьому творові П. Куліш — у російськомовних „Воспоминаниях о Николае Ивановиче Костомарове", у яких зазначив її російською мовою: „Книга Бытия Украинского народа" (Новь.— 1885.— Т. 4.— № 13.— С. 67). С. Козак іде за хибним (Книги замість Книга) і невдалим (битія замість буття) українським перекладом, що фігурує у виданні М. Возняка: Костомаров М. Книги битія українського народу.— Львів; Київ, 1921.

ція" „козацько-січової героїчної історії та її фольклорно-літописної легенди" — С. 174, 183, 199, 202). Таке розуміння поеми С. Козак обстоює на противагу полемічним закидам М. Яценка, висловленим з приводу ранньої статті С. Козака про „Енеїду", опублікованої у журналі „Slavia orientalis" (1970.— № 2)[3]. Задля справедливости, можна говорити лише про більш-менш характерні риси преромантизму в поемі Котляревського (зокрема, в алюзіях до часів козацько-гетьманської держави, ідеях відновлення козацьких військових з'єднань і збереження національної самобутности українського народу, у поетизації дум та історичних пісень і стилізаціях під них). Загалом же цей твір лежить у руслі просвітительського класицизму (його низового шару — травестіювання у стилі бурлеску), хоча виявляє й істотні ознаки просвітительського реалізму, а також частково й бароко[4]. Показово, що кілька років тому з'явилася завзята спроба відсунути „Енеїду", так би мовити, у протилежний до преромантизму бік — до історичної ретроспективи, пов'язавши поему переважно з попередньою бароковою традицією. Маємо на увазі оригінальну розвідку В. Шевчука, у якій твердиться, що „Енеїда" — це „виразно бароковий твір із елементами псевдокласицизму та передромантизму", причому останні виявляються „у значному використанні етнографічного матеріалу", а особливо у піднесенні автором „етнографічного зображення на новий рівень": „народ у нього ставав джерелом духовних вартостей"[5]. Ця спроба неординарного прочитання по-своєму засвідчила художнє багатство синкретичного твору Котляревського.

Мимохідь кинуту в рецензованій монографії тезу про те, що „від Вергілієвої „Енеїди" в поемі Котляревського залишилися хіба імена та деякі сюжетні ходи, все інше — образи, ідея, спрямування — зазнало докорінної трансформації", варто було верифікувати недавньою новаторською монографією В. Неборака, у якій це питання уперше розглянуто найбільш повно і скрупульозно[6].

У завершальному шостому розділі „На романтичному порозі" означено дальші кроки в поступі українського преромантизму: „Грамматика малороссийского наречия..." (1818) Олексія Павловського з характерною передмовою та післямовою, збірник „Опыт собрания старинных малороссийских песней" (1819) Миколи Цертелєва з програмовою передмовою; здійснений Петром Гулаком-Артемовським переклад з польської мови на російську „каледонської повісти" „Бен-Грианан" (Український вестник.— 1819.— № 4). Це все привело до романтичного перелому, що його ознаменували публікації 1827 р. балад „Твардовський" і „Рибалка" П. Гулака-Артемовського та збірки „Малороссийские песни" М. Максимовича. Втім, як на мене, „Твардовський", не вільний од засобів бурлескного письма і водночас позначений штрихами фантастичної умовности, фольклорно-міфологічного малюнка, ще лежить у руслі преромантизму.

У першому (вступному) розділі С. Козак заклав „інтерпретаційну перспективу" монографії: розглядом явищ фольклору, літератури, філософії, історіографії з погляду преромантичних історико-літературних, суспільно-політичних та куль-

---

[3] Яценко М. Т. На рубежі літературних епох: „Енеїда" Котляревського і художній прогрес в українській літературі.— К., 1977.— С. 200—201.

[4] Докладніше про спірне питання преромантизму „Енеїди" див.: Нахлік Є. К. Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій).— Львів, 1994.— С. 7—24.

[5] Шевчук В. „Енеїда" Івана Котляревського в системі літератури українського бароко: Розмисел.— Львів, 1998.— С. 32—33, 53.

[6] Неборак В. В. Перечитана „Енеїда": (Спроба сенсового прочитання „Енеїди" Івана Котляревського на тлі зіставлення її з „Енеїдою" Вергілія).— Львів, 2001.— 283 с.

турних процесів, пошуками в доромантичній українській словесності, думці й духовності ранньоромантичних ознак, образів, тем і мотивів показати тяглість і своєрідність українського письменства, його питому культуротворчу енергію. Це завдання успішно виконано: як нікому доти, дослідникові вдалося всебічно й переконливо продемонструвати глибоку й органічну національну закоріненість українського преромантизму й романтизму.

Сьогодні, через більш як чвертьстоліття, оновлена монографіія С. Козака (тепер уже, до речі, іноземного члена Національної академії наук України) сприймається не тільки як літературознавча пам'ятка, а й як праця, яка з роками не втратила наукової актуальности, бо хоча досліджування українського преромантизму за цей час помітно просунулося вперед, усе-таки синтетичної наукової картини цього феномену не розбудовано й досі. У вступному слові автор зазначив, що книжка містить розгорнутий виклад „окремих, вибраних проблем", пов'язаних з темою „український романтизм" (С. 10), і слушно висунув актуальне завдання створення у майбутньому „синтезу українського романтизму" (С. 10). Тим часом потребує синтезу і проблема самого українського преромантизму, яку все ще не розв'язано задовільно. Ряд явищ українського преромантизму, визначений за кодифікацією С. Козака (крім вищезгаданих, назвемо ще „Краткое описание о козацком малороссийском народе..." Петра Симоновського з його „ідеєю старшинського автономізму", 1765 р., окремі вірші XVIII ст. — „Ой Боже наш, Боже милостивий..." Андрія Головатого, вірші-травестії „Пекельний Марко", „Різдвяна вірша" — „Чи чули ви, панове, зраду..."), можна продовжити, додавши до нього:

- поетичну творчість Григорія Сковороди[7];
- „Запорожскую старину" І. Срезневського та „епопею" „Україна" П. Куліша з наявними у них фольклорними стилізаціями (поряд з автентичною народною поезією);
- окремі вірші („Подражаніє Горацію" Л. Боровиковського, послання „Слово до чтителей руського языка", „До ***", анакреонтика М. Шашкевича), фольклорні обробки і стилізації (балади „Чарівниця", „Убійство", „Вивідка" Л. Боровиковського, „Пісні" О. Бодянського, „О Наливайку", „Хмельницького обступленіє Львова", „Вірна", „Туга", „Туга за милою", „До милої" М. Шашкевича, „Два віночки" Я. Головацького);
- прозові твори (нарис „Гаркуша", можливо, Ф. Євецького; стилізовані казки й леґенди „Две доли", „Хромой скрипач", „Ружье-совсем", „Лыхо", „Кузнец" Л. Боровиковського, казки „Торба" і „Лови" М. Костомарова, оповідання „Перекотиполе", повість „Ганнуся" Г. Квітки-Основ'яненка та його нарисово-історична белетристика: „О слободских полках", „Головатый", „Основание Харькова", „1812 год в провинции", „Татарские набеги", „Предания о Гаркуше");
- опис весільних обрядів „Рускоє весілє" Й. Лозинського, драматичні тексти, у яких значне місце займають народнопісенні та етнографічно-обрядові елементи („Любка, або Сватання в с. Рихмах" П. Котлярова, „Купала на Івана" С. Писаревського, „Чорноморський побит на Кубані" Я. Кухаренка, „Запорозька січ" А. Стороженка, „Повернення запорожців з Трапезунда" К. Гейнча);
- явища естетики (Г. Сковорода, Іван Кронеберг, Орест Новицький та ін.)[8].

---

[7] Див.: Нахлік Є. Григорій Сковорода як поет-преромантик // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції.— Львів, 1995.— Т. CCXXIX.— С. 29—45.

[8] Див.: Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття.— К., 2001.— С. 115—191 (Розділ III. Естетика українського преромантизму). Щоправда, дослідниця зараховує до української естетики російськомовні публікації, що з'являлися в

Ці тексти визначаємо як преромантичні за допомогою не так хронологічного, як типологічного чинника. Риси преромантизму не зникли в літературі й тоді, коли сформувався романтичний напрям. Тим-то важливо осмислити літературний преромантизм як історико-типологічне явище (до речі, типологічну засаду як пріоритетну порівняно з хронологічною поклали в основу своїх кодифікацій преромантичних явищ М. Яценко і Т. Бовсунівська). Варто перевірити на належність до преромантизму і травестійного „Діалога Енея з Турнусом" (1745), що в нього невідомий український автор заклав, за здогадом В. Шевчука, вираження в алегоричній формі полемічної дискусії України з Росією[9]. Зрозуміло, що всеохопну наукову картину українського преромантизму треба розбудовувати на базі всього дотеперішнього доробку літературознавців у цій царині, з урахуванням досвіду в дослідженні преромантичного руху в інших країнах. У цьому вельми знадобиться безумовно вартісна монографія С. Козака — перша і поки що єдина про український преромантизм.

*Євген НАХЛІК*

## А. І. Даниленко. Предикати, відмінки і діатези в українській мові: історичний і типологічний аспекти.— Харків: В-во „Око", 2003.— 512 с.

Рецензована монографія присвячена одній із малодосліджених проблем — генетично-типологічному аналізові української мови, зокрема таких її категорій, як предикат (присудок), відмінок та форми різного функціонального навантаження діатези. Використовуючи значний історичний матеріал, опертий на пам'ятках, а також діалектологічні та фольклорні записи, автор різнобічно обґрунтовує типологічну конструкцію зазначених категорій від передісторичних (сягаючи праіндоєвропейських) стадій розвитку української мови до сучасного стану її функціонування. Свої висновки базує на різних явищах соціолінґвістики, для чого залучає як лінґвальні, так і екстралінґвальні чинники. Наперед скажемо, що на сучасному етапі розвитку української мовознавчої науки — це особливої ваги і значення книжка. Над такими проблемами, на жаль, майже не працюють нині в Україні, а за важливістю поставлених питань, їх дослідницьким діапазоном її, очевидно, можна ставити у перших рядах після „Історичної фонології української мови"[1] Юрія Шевельова. Традиції мовознавчої школи Харкова знову заявили про себе на повен голос.

---

Україні, а також за її межами, але належали жителям України або вихідцям з неї, унаслідок чого преромантиками оголошено Михайла Тулова, Костянтина Зеленецького, Михайла Розберґа, Олександра Стурдзу, Йосифа Міхневича, Данила Кавунника-Велланського, причетність і внесок яких до української культури ще треба доводити. За логікою такого підходу слід було б уважати українськими всі іншомовні тексти, створені жителями України або вихідцями з неї,— польськомовні, німецькомовні, угорськомовні тощо. Вочевидь, треба розрізняти поняття „українська культура" і „культури (культурні процеси) в Україні".

[9] Шевчук В. „Енеїда"...— С. 8, 13, 52—53.

[1] Shevelov G. Y. A Historical Phonology of the Ukrainian Language.— Heidelberg, 1979. Український переклад: Харків, 2002.

Ці тексти визначаємо як преромантичні за допомогою не так хронологічного, як типологічного чинника. Риси преромантизму не зникли в літературі й тоді, коли сформувався романтичний напрям. Тим-то важливо осмислити літературний преромантизм як історико-типологічне явище (до речі, типологічну засаду як пріоритетну порівняно з хронологічною поклали в основу своїх кодифікацій преромантичних явищ М. Яценко і Т. Бовсунівська). Варто перевірити на належність до преромантизму і травестійного „Діалога Енея з Турнусом" (1745), що в нього невідомий український автор заклав, за здогадом В. Шевчука, вираження в алегоричній формі полемічної дискусії України з Росією[9]. Зрозуміло, що всеохопну наукову картину українського преромантизму треба розбудовувати на базі всього дотеперішнього доробку літературознавців у цій царині, з урахуванням досвіду в дослідженні преромантичного руху в інших країнах. У цьому вельми знадобиться безумовно вартісна монографія С. Козака — перша і поки що єдина про український преромантизм.

*Євген НАХЛІК*

## А. І. Даниленко. Предикати, відмінки і діатези в українській мові: історичний і типологічний аспекти.— Харків: В-во „Око", 2003.— 512 с.

Рецензована монографія присвячена одній із малодосліджених проблем — генетично-типологічному аналізові української мови, зокрема таких її категорій, як предикат (присудок), відмінок та форми різного функціонального навантаження діатези. Використовуючи значний історичний матеріал, опертий на пам'ятках, а також діалектологічні та фольклорні записи, автор різнобічно обґрунтовує типологічну конструкцію зазначених категорій від передісторичних (сягаючи праіндоєвропейських) стадій розвитку української мови до сучасного стану її функціонування. Свої висновки базує на різних явищах соціолінґвістики, для чого залучає як лінґвальні, так і екстралінґвальні чинники. Наперед скажемо, що на сучасному етапі розвитку української мовознавчої науки — це особливої ваги і значення книжка. Над такими проблемами, на жаль, майже не працюють нині в Україні, а за важливістю поставлених питань, їх дослідницьким діапазоном її, очевидно, можна ставити у перших рядах після „Історичної фонології української мови"[1] Юрія Шевельова. Традиції мовознавчої школи Харкова знову заявили про себе на повен голос.

---

Україні, а також за її межами, але належали жителям України або вихідцям з неї, унаслідок чого преромантиками оголошено Михайла Тулова, Костянтина Зеленецького, Михайла Розберґа, Олександра Стурдзу, Йосифа Міхневича, Данила Кавунника-Велланського, причетність і внесок яких до української культури ще треба доводити. За логікою такого підходу слід було б уважати українськими всі іншомовні тексти, створені жителями України або вихідцями з неї,— польськомовні, німецькомовні, угорськомовні тощо. Вочевидь, треба розрізняти поняття „українська культура" і „культури (культурні процеси) в Україні".

[9] Шевчук В. „Енеїда"...— С. 8, 13, 52—53.

[1] Shevelov G. Y. A Historical Phonology of the Ukrainian Language.— Heidelberg, 1979. Український переклад: Харків, 2002.

Складається робота з передмови, 13 розділів, висновків і довідкового розділу, в який входять бібліографічні скорочення, список використаної літератури, список джерел та їх скорочення і тематичний покажчик.

Розділи книжки сформульовано не традиційно, хоч автор послідовно дотримується „східноєвропейської“ дослідницької традиції, яка „вирізняється „синтезом“, „голізмом“ і „органіцизмом“, на відміну, скажімо, від романо-германської мисленнєвої традиції“ (С. 7). Розділи названо:

I. Проблема предикативних відмінків.

II. Унутрішньоісторичні засади періодизації української мови.

III. Проблема праіндоєвропейських діатез і дві „мовні ментальності“.

IV. Аспекти полісинтетичної передісторії української мови (I): партиципальні умовлення.

V. Аспекти полісинтетичної передісторії української мови (II): тип предикатів.

VI. Предикативність іменника і номінативний розвиток багатоядерного речення-повідомлення.

VII. Протодієслівні предикати: проблема предикативних часток.

VIII. Протодієслівні предикати: форми на *-no/-to* (I).

IX. Протодієслівні предикати: форми на *-no/-to* (II).

X. Perfecta tantum в балтських і слов'янських мовах: українські рефлекси.

XI. Ергативне розщеплення і формування *ego-et-nunc* ракурсу.

XII. Шляхи активізації станових предикатів: українські рефлекси melia tantum.

XIII. Типологія *ego-et-nunc* ракурсу: вторинний аналітизм і первинний синтетизм.

У передмові автор докладно обґрунтовує теоретичні засади генетично-типологічного методу, застосовуваного у мовознавстві, спиняється на потрактуваннях семантики вихідних категорій — предикатів, відмінків і діатез. І саме на детальному, широкопорівняльному генезисі цих категорій будує свої спостереження щодо найдавнішої історії української мови. Окремо вчений наголошує на поняттях „наукової типології“ і „філологічного підходу“, спираючись при тому на велику літературу.

Для безпосереднього вирішення поставлених питань автор робить „спробу сполучити традиційно філологічні (порівняльно-історичні) методи з елементами типологічної реконструкції, застосованої як до різнотипних мовних систем, так і до різночасових еволюційних стадій однієї мовної системи [...] обстоює науковий статус чи не єдиної мовознавчої дисципліни — лінгвістичної типології, чи то „наукової типології“. У зв'язку з цим А. Даниленко „свідомо відмовився від традиційної арґументації в потрактуванні такого „прамовного конструкта“, як давньоруська мова, що, як досі заведено вважати, є „спільним предком російської, української і білоруської мов“ [...], а „спирається на засади внутрішньо-історичної періодизації української мови“, які чи не вперше сформульовані ще Я. Бодуеном де Куртене (С. 18—19).

Згідно зі спостереженнями автора, функціональний розподіл предиката, відмінка та діатез в історії української мови залежав від типологічно-релевантного способу представлення позамовного змісту. При цьому „спосіб представлення такого змісту не слід трактувати як механічну суму синтаксичних засобів на побудову речення як найскладнішого мовного знака“ (С. 415). На думку А. Даниленка, історично типологічне здиференціювання зазначених категорій залежало від комунікативних умов. Це здиференціювання відбувалося у вигляді еволюційних

стадій — „від полісинтетичних стадій для протоукраїнської доби до моносинтетичної стадії для пізніх давньоукраїнських часів та новочасної доби" (С. 415). Ця періодизація спирається на різноаспектні класифікації, будучи „синтезом морфологічного, синтаксичного і контенсивного підходів" з залученням „зовнішньоісторичної періодизації". Останнє, пише автор, „вибудовується, загалом беручи, в термінах етнології, застосування її елементів відіграє [однак] допоміжну роль у реконструкції типологічних змін, що їх зазнавала новочасна українська мовна система в процесі удосконалення номінативного ладу" (С. 416). Це дуже важливий висновок щодо розвитку української мови у ранній період її функціонування.

З погляду загального розвитку, еволюція української мови „демонструє один із високих ступенів реалізації синтетичної тенденції, що зародилася у передісторичні часи існування індоєвропейських діалектів". Цей розвиток охоплював систему морфолого-синтаксичних категорій як іменника, так і дієслова. У цьому контексті зауважена залежність морфологічної структури дієслова від одного з двох типів мовної ментальности індоєвропейців: „міфологічної" і „поміфологічної". А. Даниленко визнає, що „формування типологічних особливостей таких категорій, як відмінок, предикат і діатеза, на номінативній стадії розвитку індоєвропейських мов, зокрема української, можна розглядати як наслідок переходу від „міфологічної" до „поміфологічної" мовної ментальності" (Там само).

Аналіз типологічних особливостей згаданих категорій дає змогу авторові також припускати, що „стадіально-синтетичний розвиток української мовної системи, посередньо відбиваючи зміни в позамовній свідомості (перехід до „поміфологічної" ментальності), залежав від змін у кількісних параметрах одностайної мовної спільноти. Наприклад, міфологічна мовна ментальність могла постати в т. зв. „гуртово-індивідуальній" (Я. Бодуен де Куртене) свідомості членів невеликої одностайної мовної спільноти. У ході спілкування в межах такої спільноти основу первісного інкорпораційного повідомлення складала предикативна ознака, яка в разі потреби поширювалася ремними дотермінантами" (С. 417). В наслідку цей же аналіз дозволив виснувати, що „південно-західне українське наріччя, зберігши дотепер функціональне протиставлення абсолютних і інкорпорованих займенників, посідає, з погляду функціонування енклітик, проміжне становище між, з одного боку, іншими українськими наріччями й російською мовою та, з другого, білоруською разом з рештою слов'янських мов" (Там само).

Свої узагальнення А. Даниленко широко ілюструє різними прикладами. На особливу увагу заслуговує порівняння українських явищ з іншослов'янськими.

Цінними є спостереження автора щодо типологічної реконструкції українських протодієслівних коренів у функції ознакового предиката. Він стверджує, що такі корені „уже на стадії початкової ергативності і власне ергативності вирізнялися загальним результативним значенням [...] а на прикінцевій стадії ергативності праіндоєвропейських діалектів уже могло уваговичитися протиставлення статива й результатива. При цьому статив характеризував протоіменні предикати, тимчасом, як протодієслівні предикати, виражені, як правило, формами на *-no/-to*, диференціювалися на станові й власне результативні (динамічні) предикати" (С. 417).

Із функціонального погляду, станові предикати у формі на *-no/-to* поділялися на дві групи. До першої належали „афективні" протодієслівні предикати, приміром, *видно*, до другої — предикати на взірець *можна*. З діахронічного погляду, на думку автора, треба розрізняти результативні предикати, вживані в ознакових реченнях-повідомленнях, і результативні предикати, що надаються до „активного потрактування". Діатезно-відмінкова структура ознакового речення-повідомлення

з результативним предикатом на *-но/-то* засвідчує найчастіше ієрархічну впорядкованість, що мала виявлятися у відмінковому оформленні різних детермінантів.

Надзвичайно цінні спостереження, які торкаються балтських та слов'янських рефлексів perfecta tantum і в їх контексті розвитку українських рефлексів. Їх автор називає (за О. Потебнею) „абстрактно-тривалими". На основі цих мовних рефлексів могла розвинутися „видова опозиція", яка засвідчує „вищий ступінь категоризації слов'янського дієслова проти балтського, що зберігає дотепер протиставлення основ презенса, претерита та інфінітива" (С. 419).

Далі А. Даниленко констатує, що „ергативне розщеплення за часом та аспектом, реконструйоване для передісторичних індоєвропейських часів, унаочнює деякі особливості подійного (*ego-et-nunc*) комунікативного ракурсу, що склався в сучасних східнослов'янських мовах, зосібна в українській" (Там само). На думку автора (на відміну від західнослов'янських), вона засвідчує „проспективно орієнтовану комунікативну систему з ознаками первинного синтетизму", а це означає, що українська мова з давніх часів виробила свого роду „активно-процесуальну діатезу, в рамках якої комунікативно вагомою постає презентна форма дієслова (praesens aeternum)" (С. 420) тощо.

Можна б ще обговорювати, а заодно й констатувати різні інші аспекти основного змісту книжки та поставлене автором завдання. Проте вже із сказаного видно, наскільки різнобічно і в деталях А. Даниленко проникся проблемою та дійшов висновків, які через різні історичні обставини ще спеціально не впроваджувались у національну мовознавчу науку в такому обсязі. І це основне досягнення праці мовознавця. У ній порушені зовсім не типові питання прадавньої історії розвитку української та слов'янських мов.

Кожна праця містить певні огріхи, недогляди. Здається, не обійшлось і в цьому випадку. Проте вони у книжці мають здебільшого мериторичний або й формально-технічний характер. Добре було б до запропонованого титулу книжки додати якийсь уточнюючий підзаголовок. Адже зроблені автором висновки охоплюють значно ширші лінґво-історичні аспекти, а аналіз предикатів, відмінків та діатез, крім власної діахронної генетики, служить інструментарієм показу найдавнішої (ранньої) епохи розвитку нашої мови. Загалом, в окремих випадках основні положення книжки — як аксіоми, так і гіпотези — потребують подекуди докладнішого опису і підтвердження прикладами, враховуючи при тому інші слов'янські мови. Не завжди переконливо сприймаються читачем захоплення автора спеціальною термінологією. Вона фіґурує навіть у тих випадках, коли можна обійтись без неї. А. Даниленко це певною мірою пояснює: „Нам доводилося у деяких випадках не просто виправляти термінологічні покручі, а пропонувати власні новотвори, які, певна річ, не завжди можуть бути задовільними" (С. 21). У роботі варто уникати термінів, які вживались в імперській історіографічній літературі, приміром, „Південно-Західна Русь" (С. 54), адже йдеться лише про Україну. Вимагає уточнення запропоноване автором поняття „південно-західне українське наріччя" (С. 417). А. Даниленко у своєму дослідженні використовує, як, зрештою, відзначалося, велику літературу. Варто було б ще звернути увагу на такі праці В. Сімовича, як: Українські іменники чоловічого роду на *-о* в історичному розвитку й освітленні (Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова у Празі.— Прага, 1929.— Т. 1.— С. 305—369); Українські чоловічі ймення осіб на *-но*: В історичному освітленні (Збірник комісії для дослідження історії української мови.— К., 1931.— Т. 1.— С. 78—112). Названі розвідки якоюсь мірою пов'язані з проблематикою монографії, а також праці І. Ковалика (див.: Бібліогра-

фія праць І. Ковалика // Збірник праць і матеріалів на пошану професора Івана Ковалика.— Львів, 2003.— С. 225—232). Ми розуміємо, що ці дослідження застаріли та не витримують порівнянь, але пізнавальність їх, з погляду фактології, безперечна. Вони цікаві в історіографічному плані для пізнання історії розвитку національного мовознавства. Втім, потреба у певних уточненнях щодо поставлених у книжці проблем та й взагалі проведеної роботи А. Даниленком є дрібною. Запропонована монографія — важливе і повноцінне дослідження в українській і слов'янській філологічній науці.

Заслуговує схвалення прикладна, а заодно й дидактична вартість праці. Вона засвідчує, як треба аналізувати явища історії української мови і її історичний процес узагалі. Нею автор пропонує перегляд вкорінених у мовознавчій науці стереотипів щодо першопочатків розвитку української мови. Під цим кутом зору монографія надзвичайно актуальна. Над подібними проблемами української мови у запропонованому ракурсі наші інститути працюють дуже мало і причинково. Автор голосно і на фактах ще раз нагадує своєю книжкою про першопочатки української мови. Водночас монографія засвідчує високу наукову мову, конечність збереження чистоти рідної мови, повсюдно підкреслюючи тим самим цінність рідного слова. Використано у монографії рідковживані слова, які нині забуто або майже забуто у науковій мові, паралельно впроваджено в обіг чимало нових слів (*аґенс, адстрат, евентив, ергатив, ергативність, іконічний, пацієнс, результатив, ремний, статив, уваговичитися* та ін.), якими автор підбудовує спеціальну наукову термінологію. Дуже важливо, що багато мовознавчих (і немовознавчих також) термінів уведені до предметного покажчика книжки (див.: С. 487—503).

На завершення зацитуємо відгуки на книжку двох професорів-філологів, які незалежно один від одного підтверджують наші спостереження, високо оцінюючи автора і його працю. „У першу чергу,— зауважує професор Анатолій Загнітко (Донецький національний університет),— вражає енциклопедична обізнаність автора з висвітлюваними проблемами, його уміння аналізувати наукові теорії — зіставляти і порівнювати вітчизняних і зарубіжних лінґвістів, віднаходити спільне і відмінне у досить різних наукових концепціях і водночас відстоювати свій погляд [...] Праця є суттєвим внеском у розбудову типологічних та історичних студій. Монографія написана творчо, в її стилістиці відчувається власне авторський дух. Її з'ява у науковому світі вкрай необхідна" (С. 2).

На наукове значення монографії та її внесок у славістику вказує професор Вільям Р. Шмальстіґ (Пенсільванський державний університет). Він, зокрема, пише: „Як на мене, в цій книжці запропоновано принципово новий підхід до вивчення історії не тільки української мови, але й усіх індоєвропейських мов назагал. Треба також відзначити, що в своїй праці автор наводить численні типологічні приклади з великої кількості не тільки індоєвропейських, але й неіндоєвропейських мов, зокрема свагілі, арабської та грузинської мов. Усе це лише підтверджує вміння автора застосовувати основні граматичні принципи та методи лінґвістичної типології" (С. 2). З поданими оцінками не можна не погодитися.

*Олег АНТОНОВИЧ*

## Мислителі німецького романтизму / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець.— Івано-Франківськ, 2003.— 588 с.

Це вельми цінне видання, що побачило світ завдяки фінансовій підтримці Міжнародного фонду „Відродження" (Київ, Україна) та у тісній співпраці науковців України, діаспори та Німеччини, є результатом довголітніх інтелектуальних зв'язків між Українським вільним університетом (Мюнхен, Німеччина) та філософським факультетом Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна). Його упорядники Л. Рудницький та О. Фешовець зуміли зорганізувати й очолити численний колектив перекладачів і науковців, які трудилися над підготовкою цієї книги до публікації.

Великий, багато ілюстрований том перекладів містить вибрані витяги з творів 30 представників німецького романтизму і є першою спробою загального ознайомлення українського читача з літературою та філософією післякантівської епохи в Німеччині. Серед перекладених авторів чимало видатних, добре відомих у нас на батьківщині імен, як Ґоттгольд Ефраїм Лессінґ, Йоганн Вольфґанґ Ґете, Фрідріх Шіллер та ін., але також і таких, які знані лише обмеженому колу фахівців. Серед останніх назвемо хоча б постатті Крістіана Фрідріха Данієля Шубарта, Бенедикта Франца-Ксавера фон Баадера, Йоганна Йозефа фон Ґерреса. Варто також зазначити, що рецензована антологія знаменує початок міжнародної гуманітарної програми „Українська філософська бібліотека", а отже, передує появі аналогічних добірок, таких важливих для української науки і культури.

Видання відкривається короткою, проте надзвичайно вдалою передмовою проф. Ріхарда Й. Бруннера (Ульм, Німеччина), для якого поява цієї добірки є не менш вдалим початком подальших спільних проектів з УВУ та Львівським університетом. Автор передмови наголошує на небуденному значенні книги, називаючи її „чудовим введенням у філософію та духовну світоорієнтацію епохи, яка ввійшла до підручників під назвами „Романтики" та „Німецького ідеалізму".

Окрасою видання можемо також вважати вступну статтю „Феномен німецького романтизму: контури й орієнтири" професора Леоніда Рудницького (С. 9—18). Ця науково-популярна розвідка не тільки вводить читача в атмосферу німецького романтизму, але й ознайомлює з факторами та причинами виникнення цієї, без перебільшення, знаменної сторінки в історії європейської культури.

Так, свій огляд доби німецького романтизму Л. Рудницький починає коротким історичним екскурсом в часи зародження доби Просвітництва, попередньо окреслюючи особливості середніх віків, Відродження та епохи європейського бароко. На думку автора вступної статті, Романтизм не був явищем ані ізольованим, ані синтезуючим, а являв собою літературно-мистецький напрям, що був зумовлений певними чинниками, наприклад, відмовою від раціонального (поміркованого) пізнання дійсности, яка стала об'єктом чуттєвого сприйняття заглибленого у себе індивідуума.

Цікавою, на наш погляд, є також спроба упорядників розглядати німецький романтизм як філософську, мистецьку й літературну школу, протилежну до літератури німецького класицизму. Засадничі різниці між цими двома напрямами інтелектуального життя Німеччини другої половини XVIII ст. Л. Рудницький подає на основі власної схеми, побудованої за принципом протиставлення діаметрально протилежних характеристик обох мистецьких явищ (С. 13). Наскільки влучним є таке спостереження, можемо пересвідчитись, порівнявши, зокрема

деякі витяги з праць Йоганна Йоахіма Вінкельмана та Фрідріха фон Гарденберґа (Новаліса), переклади яких введено в антологію.

У цьому контексті не можна також оминути й того ретельного підходу, за яким добиралися тексти для цієї антології. Фаховість та бажання ознайомити читача не лише з літературними, але й філософськими фраґментами мислителів німецького Романтизму, дали змогу створити справді універсальне видання, що має усі передумови, щоб стати зручним довідником, практичним у використанні з огляду на біографічні довідки, вичерпні коментарі, різнопланові ілюстрації та анотований реґістр згадуваних імен.

Віддаючи належне сумлінності упорядників цієї антології, слід згадати також про роботу молодих перекладачів та їх намагання якомога точніше передати семантику тих чи інших німецьких понять чи сентенцій. Втім, з усього прочитаного можна ствердити, що їм не завжди вдавалося домогтися у своїх перекладах повної семантичної, стилістичної чи емоційно-експресивної адекватности, а іноді навіть доводилося перекручувати ориґінальні поняття, заміщуючи їх синонімами вторинного порядку. Так, німецьке слово „das Heil" дуже часто перекладається українським відповідником „святість", тоді як у фразі „Alles Heil kommt von den Juden" (С. 27) воно означає не що іншу, як „спасіння". Подібну ситуацію можемо спостерігати при перекладі словосполучення „die edle Größe", в якому прикметник „edel" перекладається як „благородний", а не „шляхетний" (С. 29). Крім того, у деяких назвах, що подаються німецькою мовою, трапляються граматичні, але частіше орфографічні помилки, які допущено через недбалість чи неуважність мовних редакторів. Та оскільки цих огріхів не так уже й багато (див. с. 442), то вони не кидають тіні на ціле видання, і тим більше, не применшують його пізнавальної вартости. З позитивного боку слід іще відзначити використання нового українського правопису, на основі якого проводиться транскрибування іноземних слів, зокрема прізвищ та географічних назв, як, наприклад, Гайнріх фон Кляйст, Европа, Еспанія тощо.

У підсумку наших спостережень мусимо наголосити, що з появою антології „Мислителі німецького романтизму" українська культурна скарбниця збагатилася надзвичайно цінною працею, виконаною на належному професійному рівні, у прекрасному поліграфічному оформленні. Нема сумніву, що нею закладено міцне підґрунтя для подальших видань, які повинні виходити й надалі, поліпшуючи сучасну видавничу та перекладацьку практику в Україні.

Сподіваємось, що за першим томом майбутньої серії, з'являться наступні та що співпраця українських та німецьких науковців буде плідною й корисною ще для багатьох поколінь наших читачів.

*Роман ЯРЕМКО*

# *СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ*

# CONTENTS



# ARTICLES

## LITERATURE STUDIES



## LINGUISTICS

TRANSLATION STUDIES



## SOURCES

# REVIEWS AND BIBLIOGRAPHY